BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 6 - GIUGNO 1955

Sommario

Disegni di Giacinto Fiore

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 6 - GIUGNO 1955

La parola di Pio XII agli uomini del cinema italiano

Pubblichiamo il testo del discorso che S.S. Pio XII ha rivolto ai rappresentanti dell'industria cinematografica italiana in occasione dell'Udienza loro concessa il 21 *giugno* 1955 *nella Basilica Vaticana.*

Ci torna sommamente gradito di accogliere alla Nostra presenza voi, Signori, eletti rappresentanti del mondo cinematografico, la cui estensione e il cui prestigio hanno conseguito, in breve volgere di anni, proporzioni straordinarie, dando quasi una propria impronta al nostro secolo.

Benché altre volte e in differenti atti abbiamo rivolto premurosa attenzione all'attività cinematografica, godiamo oggi di incontrarCi personalmente con coloro che ad essa stabilmente si dedicano, per aprire il Nostro cuore di Pastore, ove l'elogio per le grandi attuazioni da loro ottenute è accompagnato da pungente ansia per la sorte di tante anime, sulle quali il cinema esercita un profondo potere.

A ragione si può parlare di un particolare « mondo cinematografico », quando si pensa alla vasta e dinamica attività, cui il cinema ha dato vita, sia nel campo strettamente artistico, che in quello economico e tecnico. Ad esso fanno capo legioni di produttori, di scrittori, di registi, di attori, di musicisti, di operatori, di tecnici e di tanti altri altri, i cui uffici sono designati da nomi nuovi e tali da costituire una propria nomenclatura nella moderna linguistica. Si pensi ancora agli innumerevoli e complessi impianti industriali, che provvedono alla produzione dei materiali e delle macchine, ai teatri di posa, alle sale di spettacolo: che, se posti, immaginariamente, in un sol luogo, formerebbero certo una delle piú estese città del globo, quali, del resto, in dimensioni piú ridotte, già esistono alla periferia di molte città. La sfera, inoltre, degli interessi economici, creati dal cinema e gravitanti intorno ad esso, sia per la produzione dei filmi, sia per la loro utilizzazione, trova pochi riscontri nella

industria privata, particolarmente se si considera la mole dei capitali impiegati, la facilità con cui vengono offerti, il rapido giro con cui essi ritornano ai medesimi industriali non senza vistosi vantaggi.

Ebbene, questo mondo cinematografico non può non creare intorno a sé un campo d'influsso straordinariamente ampio e profondo nel pensiero, nei costumi e nella vita dei Paesi ove esso esplica il suo potere, sopratutto fra le classi piú umili, per le quali il cinema costituisce sovente l'unico svago dopo il lavoro, e tra la gioventú, che vede nel cinema il mezzo rapido e dilettevole per saziare la naturale sete di conoscenza e di esperienze che l'età loro promette.

In tale maniera al mondo cinematografico della produzione, da voi rappresentato, fa riscontro un particolare e ben piú vasto mondo di spettatori, i quali con piú o meno assiduità ed efficacia da quello ricevono un determinato indirizzo alla loro cultura, alle idee, ai sentimenti e, non di rado, alla stessa condotta di vita. Da questa semplice considerazione risulta chiara la necessità che l'arte cinematografica venga convenientemente studiata nelle sue cause e nei suoi affetti, affinché anch'essa, come ogni altra attività, sia indirizzata al perfezionamento dell'uomo e alla gloria di Dio.

I - L'importanza dell'arte cinematografica

Lo straordinario potere del cinema nella società contemporanea è dimostrato dalla crescente sete che questa ne ha, e che, messa in cifre, costituisce un fenomeno affatto nuovo e strabiliante. Nella copiosa documentazione cortesemente comunicataCi, viene riferito, tra l'altro, che, durante l'anno 1954, il numero degli spettatori per tutti i Paesi del mondo presi insieme, è stato di 12 miliardi, tra i quali due miliardi e mezzo vanno agli Stati Uniti d'America, un miliardo e 300 milioni all'Inghilterra, mentre la cifra di 800 milioni pone l'Italia al terzo posto.

Donde attinge il suo fascino questa nuova arte, che, dopo circa sessant'anni dalla prima apparizione, ha raggiunto il quasi magico potere di richiamare nel buio delle sue sale, e non certo gratuitamente, folle che si contano a miliardi? Nella risposta a tali domande risiedono le cause fondamentali, da cui derivano la grande importanza e l'estesa popolarità del cinema.

La prima forza di attrazione di un film sorge dalle sue qualità tecniche, le quali operano il prodigio di trasferire lo spettatore in un mondo immaginario, oppure, nel film *documentario*, di trasportare la realtà, distante nello spazio e nel tempo, sotto i suoi occhi. Alla tecnica spetta dunque il primato nell'origine e nell'evoluzione del cinema. Essa ha preceduto il film e lo ha reso dapprima possibile; essa ancora lo rende ogni giorno piú dilettevole, facile, vivo. I principali elementi tecnici di uno spettacolo cinematografico esistevano già prima che il film nascesse; poi man mano il film se n'è impossessato, arrivando infine a spingere la tecnica a creare nuovi mezzi per il suo servizio. Con vicendevole influsso la tecnica e il film hanno cosí operato una rapida evoluzione perfettiva, partendo dalle incerte riprese di un treno in arrivo, per passare al film animato da idee e sentimenti, dapprima con personaggi muti, poi parlanti e moventisi in luoghi sonorizzati da rumori e da musica. Sotto l'assillo di attuare la trasposizione perfetta dello spettatore nel mondo irreale, il film ha richiesto alla tecnica i colori della natura, poi le tre dimensioni nello spazio, e tuttora tende con arditi accorgimenti ad immettere lo spettatore sulla viva scena.

Nel rivedere oggi un film di quarant'anni fa, si possono notare i mirabili progressi tecnici conseguiti, e si deve ammettere che, per loro virtú, un film odierno, sia pure semplicemente sonoro ed « in bianco-nero », si manifesta come una splendida rappresentazione.

Ma piú che dalla finitezza tecnica, la forza di attrazione e la importanza del film derivano dal perfezionamento dell'elemento artistico, che non solo si è venuto raffinando per il contributo prestato da autori, scrittori ed attori, scelti con rigorosi criteri, ma dalla vivida emulazione stabilitasi fra di loro in una competizione mondiale.

Dalla ingenua narrazione visiva di una ordinaria vicenda si è giunti a portare sullo schermo il corso della vita umana nei suoi multiformi drammi, analizzando sottilmente gli ideali, le colpe, le speranze, le mediocrità o le altezze di uno o piú personaggi. Una crescente padronanza d'inventiva e di formazione del soggetto ha reso sempre piú vivo e palpitante lo spettacolo, che si è valso altresí del tradizionale potere dell'arte drammatica di tutti i tempi e di tutte le colture, anzi con vantaggio notevole sopra di essa per la maggiore libertà di movimenti, per l'ampiezza delle scene e per gli altri effetti propri del cinema.

Ma per penetrare nella profondità della efficacia del film,

e per ottenere una esatta valutazione della cinematografia, occorre rivolgere l'attenzione sulla larga parte che vi prendono le leggi della psicologia, sia in quanto esse spiegano il modo con cui il film agisce sugli animi, sia in quanto esse sono applicate consapevolmente per far piú viva impressione negli spettatori. Con accurate osservazioni i cultori di questa scienza studiano il processo di azione e di reazione che suscita la visione del film, applicando il metodo d'indagine, l'analisi, i risultati della psicologia sperimentale, e scrutando gli strati reconditi del subcosciente e dell'incosciente. Del film essi investigano l'influsso non solo in quanto viene accolto passivamente dallo spettatore, ma analizzando anche la sua connessa « attivazione » psichica secondo leggi immanenti: il suo potere cioè di soggiogare un animo con l'incantesimo della rappresentazione. Se, mediante l'uno o l'altro influsso, lo spettatore resta veramente prigioniero del mondo che gli scorre dinanzi agli occhi, egli è sospinto a trasferire in certo modo il suo Io, con le sue disposizioni psichiche, le sue intime esperienze, i desideri latenti e non ben definiti, nella persona dell'attore. Per tutta la durata di questa sorte d'incantesimo, dovuta in gran parte alla suggestione del protagonista, lo spettatore si muove nel mondo di questo come se fosse il proprio, anzi in qualche senso e grado, vive al suo posto e quasi in lui, in perfetta comunione di sentimenti, e talora anche trascinato dall'azione a suggerirgli parole ed espressioni. Questo procedimento, che i registi del film moderno ben conoscono e di cui cercano di valersi, si è potuto paragonare allo stato onirico, con la differenza che le visioni e le immagini nel sogno sorgono soltanto dal mondo intimo di colui che sogna, mentre allo spettatore provengono dallo schermo, in modo però da suscitarne altre, piú vive e piú care, dall'intima sua coscienza. Accade allora non di rado che lo spettatore vede avverarsi, sotto le immagini di persone e di cose, ciò che non si è mai prodotto nella realtà, ma che tuttavia egli ha piú volte, nel suo Io, profondamente pensato, desiderato o temuto. A ragione dunque lo straordinario potere del film trova la sua piú profonda spiegazione nell'intima struttura del fatto psichico, e lo spettacolo è tanto piú avvincente, quanto piú il film ne stimola i processi.

Per conseguenza, lo stesso regista è sospinto di continuo ad affinare la propria sensibilità psicologica e la sua perspicacia dallo sforzo di ricercare la forma piú efficace per comunicare al film l'anzidetto potere, il quale può agire secondo una buona

o malvagia direzione morale. Infatti, i dinamismi intimi dell'Io dello spettatore, nel profondo della sua natura, del suo subcosciente ed incosciente, possono condurlo cosí nel regno della luce, del nobile, del bello, come nei domini delle tenebre e della depravazione, alla mercé di ultrapotenti e sfrenati istinti, secondo che lo spettacolo mette in evidenza e stimola gli elementi dell'uno o dell'altro campo, facendone il centro dell'attenzione, della brama e dell'impulso psichico. La condizione della natura umana è tale, di fatto, che non sempre né tutti gli spettatori hanno o conservano la energia spirituale, l'interna riserva, spesso anche la volontà di resistere all'avvincente suggestione, e con ciò la capacità di dominare e di guidare sé stessi.

Accanto a queste fondamentali cause e spiegazioni dell'attrattiva e dell'importanza del film, un altro elemento psichico attivo è stato ampiamente posto in luce. E' la libera e personale interpretazione dello spettatore e la previsione del futuro svolgimento dell'azione, che procura, in qualche misura, il diletto proprio di chi crea una vicenda. Anche da quest'elemento trae profitto il regista con accorte mosse, apparentemente insignificanti, come potrebbe essere, ad esempio, il movimento di una mano, un'alzata di spalle, una porta lasciata socchiusa.

Con metodi propri il film ha cosí adottato i canoni della narrativa tradizionale — anche questi fondati sulle leggi della psicologia —, il primo dei quali è di tener sempre desta l'attenzione del lettore fino all'ultimo episodio, suscitando in lui supposizioni, attese, speranze, timori, in una parola, ponendolo in ansia per quel che accadrà ai personaggi, già divenuti, in certo modo, suoi conoscenti. Sarebbe perciò un errore presentare fin dal principio chiara e limpida la trama della narrazione o della visione. Al contrario, il libro, e forse anche piú il film, in virtú dei mezzi piú svariati e sottili di cui dispone, trae il suo tipico fascino dall'impulso, comunicato allo spettatore, di dare una propria interpretazione al racconto, inducendolo, sul filo d'una logica appena accennata, ovvero con piacevoli inganni, a intravedere ciò che è indeterminato, a prevenire un'azione, ad anticipare un sentimento, a risolvere un caso. Cosí, per quest'altra aderenza del film all'attività psichica dello spettatore, si accresce l'incanto della rappresentazione cinematografica.

Accertata la intima forza del film, e, considerato il fatto del suo largo influsso nelle schiere del popolo e nel costume anche morale, la cinematografia ha attratto l'attenzione tanto delle Autorità competenti civili ed ecclesiastiche, che della col-

lettività e di quanti sono dotati di un sereno giudizio e di un genuino senso di responsabilità.

Invero come potrebbe esser lasciato in balía di sé stesso o condizionato dal solo vantaggio economico un mezzo, in sé nobilissimo, ma così efficace ad elevare gli animi, come a depravarli? un veicolo cosí lesto ad arrecare il bene, ma anche a diffondere il male?

La vigilanza e la reazione dei pubblici poteri, pienamente giustificate dal diritto di difendere il comune patrimonio civile e morale, si manifestano con varie forme: con la censura civile ed ecclesiastica dei filmi e, se occorre, con la loro proibizione; con le liste dei filmi pubblicate da apposite commissioni esaminatrici, che li qualificano, secondo il merito, per notizia e norma del pubblico. E' ben vero che lo spirito nel nostro tempo, insofferente piú del giusto dell'intervento dei pubblici poteri, preferirebbe una difesa che partisse direttamente dalla collettività. Certamente sarebbe desiderabile che si ottenesse l'unione concorde dei buoni contro il film corruttore, ovunque si mostri, per combatterlo coi mezzi giuridici e morali a loro disposizione; tuttavia una tale azione non è per sé sola sufficiente.

L'ardore e lo zelo privato può intepidirsi, e di fatto si intepidisce, come dimostra l'esperienza, ben presto. Non s'intepidisce al contrario l'aggressiva propaganda opposta, che dal film trae sovente lauti profitti, e che trova spesso un facile alleato nell'intimo stesso dell'uomo, vale a dire nel cieco istinto coi suoi allettamenti o i suoi brutali e bassi impulsi.

Se, pertanto, il patrimonio civile e morale del popolo e delle famiglie dev'esser tutelato con sicuro effetto, è piú che giusto che la pubblica Autorità intervenga debitamente per impedire o frenare i piú pericolosi influssi.

Ed ora, lasciate che rivolgiamo a voi, così pieni di buona volontà, una parola, vorremmo quasi dire, confidenziale e paterna. Non sarebbe forse opportuno che la onesta valutazione ed il rigetto di ciò che è indegno o scadente fosse già da principio ed in modo particolare nelle vostre mani? Non si potrebbe certamente, allora, muovere il rimprovero d'incompetenza o di prevenzione, se voi, con maturità di giudizio, formato a saggi principî morali, e con serietà di proposito, riprovaste quel che arreca danno alla dignità umana, al bene dei singoli e della società, e specialmente alla gioventú.

Nessuno spirito assennato potrebbe ignorare o deridere il vostro coscienzioso e ponderato verdetto in materia concernente

la vostra propria professione. Fate dunque largamente uso di quella preminenza ed autorità, che il vostro sapere, la vostra esperienza, la dignità dell'opera vostra vi conferiscono. Ponete, in luogo di spettacoli irrilevanti o pervertitori, visione buone, nobili, belle, le quali, senza dubbio, possono essere avvincenti senza esser torbide, anzi toccare la sommità dell'arte. Avrete con voi il consenso e il plauso di quanti hanno sano intelletto e retto volere, e soprattutto quello della vostra personale coscienza.

II - Il film ideale

Abbiamo fin qui assegnato una parte di questa Nostra esposizione al film qual è, di fatto, al presente; ora vorremmo, in una seconda parte, dire il Nostro pensiero sul film, quale si vorrebbe che fosse, e cioè parlarvi del film ideale.

Innanzi tutto una premessa: si può parlare di un film ideale? L'uso chiama ideale ciò cui nulla manca di quel che gli è proprio, che anzi lo possiede in grado perfetto. Si dà in questo senso un film semplicemente ideale? Da taluni si suole negare la possibilità della esistenza d'un ideale assoluto; in altri termini, si afferma la relatività di un ideale, si asserisce cioè che l'ideale indica sempre alcunché soltanto per qualcuno o per qualche cosa determinata. La divergenza di opinione è in gran parte causata dal differente criterio impiegato nel distinguere gli elementi essenziali dagli accessori. Infatti, nonostante l'affermata relatività, l'ideale non manca mai di un nucleo assoluto, che si effettua in ogni caso, pur nella moltiplicità e nella varietà degli elementi secondari, richiesti dalla loro relazione ad un determinato caso.

Ciò premesso, Ci pare di dover considerare il film ideale sotto tre aspetti:

1° - in relazione al soggetto, vale a dire agli spettatori a cui il film è destinato;

2° - in relazione all'oggetto, cioè al contenuto del film stesso;

3° - in relazione alla comunità, sulla quale, come già dicemmo, il film esercita un particolare influsso.

Poiché desideriamo di soffermarCi alquanto su questo argomento, Ci restringeremo oggi a trattare il primo aspetto, riser-

vando il secondo ed il terzo ad altra Udienza, se ce ne sarà data l'occasione.

1° - Il film ideale considerato in rapporto allo spettatore.

a) Il primo carattere, che a questo riguardo deve contraddistinguere il film ideale, è il rispetto verso l'uomo. Non vi è infatti alcun motivo che lo sottragga alla norma generale, secondo la quale chi tratta con uomini, deve essere compreso di rispetto per l'uomo.

Per quanto le differenze di età, di condizione e di sesso possano suggerire un diverso contegno e adattamento, rimane pur sempre l'uomo, con la dignità e l'altezza, che il Creatore gli diede quando lo fece a sua immagine e somiglianza (*Gen.* 1, 26). Nell'uomo è l'anima spirituale ed immortale; è il microcosmo con la sua moltiplicità e il suo polimorfismo, con il meraviglioso ordinamento di tutte le sue parti; è il pensiero e il volere con la pienezza e l'ampiezza del campo della sua attività; è la vita affettiva con le sue elevazioni e le sue profondità; è il mondo dei sensi coi suoi multiformi potere, percepire e sentire; è il corpo formato fin nelle sue ultime fibre secondo una teleologia ancora non del tutto esplorata. L'uomo è costituito signore in questo microcosmo; egli deve liberamente guidare sé stesso secondo le leggi del vero, del buono e del bello, come la natura, la convivenza con altri suoi simili e la divina rivelazione gli manifestano.

Poiché lo spettacolo cinematografico, come si è osservato, ha il potere di piegare l'animo dello spettatore verso il bene o verso il male, chiameremo ideale solamente quel film, che non soltanto non offende quanto abbiamo testé descritto, ma lo tratta con rispetto. Anzi, neppure ciò basta! Dobbiamo dire: che rafforza ed eleva l'uomo nella coscienza della sua dignità; che gli fa maggiormente conoscere ed amare l'alto grado in cui nella sua natura fu posto dal Creatore; che gli parla della possibilità di accrescere in sé le doti di energia e di virtú di cui dispone; che gli rinsalda la persuasione: che egli può vincere ostacoli ed evitare risoluzioni errate; che può sempre rialzarsi dalle cadute e tornare sulla buona strada; che, infine, può progredire dal bene al meglio mediante l'uso delle sue libertà e facoltà.

b) Un tale film avrebbe già in realtà la funzione fondamentale di film ideale; ma gli si può attribuire anche di piú, se al rispetto per l'uomo si aggiunge un'affettuosa comprensione. Ricordate la commovente parola del Signore: « Ho pietà di questo popolo » (*Marc.* 8, 2).

La vita umana quaggiú ha le sue altezze e i suoi abissi, le sue

ascese e i suoi declini, si muove tra virtú e vizi, tra conflitti, grovigli e tregue, conosce vittorie e sconfitte. Tutto ciò ognuno sperimenta a modo proprio, corrispondentemente alle sue condizioni interne ed esterne, e secondo le differenti età, che a guisa di fiume, lo portano da paesaggi montani a colline boscose, a piane sconfinate riarse dal sole.

Cosí sono diverse le condizioni di movimento e di lotta: nel fanciullo all'albeggiante destarsi del suo spirito; nel ragazzo al primo pieno possesso dell'uso e del dominio della ragione; nel giovane durante gli anni dello sviluppo, quando grandi tempeste si alternano con meravigliose schiarite; nell'uomo maturo, spesso assorbito totalmente dalla lotta per la vita, con le inevitabili sue scosse; nel vecchio, che volgendosi indietro a rimirare il passato tra rimpianti, nostalgie e pentimenti, si pone questioni e considera avvenimenti, come può fare soltanto chi ha molto navigato.

Il film ideale deve mostrare allo spettatore che esso tutte queste cose sa, comprende e rettamente valuta; ma deve mostrarlo al fanciullo, come si conviene al fanciullo, al giovane con un linguaggio a lui adatto, all'uomo maturo come a lui spetta, e cioè, assimilando il modo suo proprio di conoscere e di guardare le cose.

Ma non basta la comprensione dell'uomo in generale, quando il film si rivolge ad una determinata professione o condizione; occorre inoltre la comprensione specifica dei particolari caratteri nei diversi stati sociali. Il film deve comunicare a colui che vede ed ascolta il senso della realtà, ma di una vera realtà veduta con gli occhi di chi sa piú di lui, e trattata con la volontà di chi fraternamente si pone quasi accanto allo spettatore per poterlo, se è il caso, aiutare e confortare.

Con questo spirito la realtà riprodotta dal film è presentata in visione artistica, poiché è proprio dell'artista di non riprodurre meccanicamente il reale, né assoggettarsi alle sole possibilità tecniche degli strumenti, bensí, servendosi di essi, elevare e dominare il materiale, senza alterarlo né sottrarlo alla realtà. Un eccelso esempio può vedersi nelle incantevoli parabole della Sacra Scrittura, i cui soggetti sono presi dalla vita quotidiana e dalle professioni degli ascoltatori, con una fedeltà, diremmo quasi fotografica, signoreggiati però ed elevati in tal modo che realtà e ideale risultano fusi in una perfetta forma di arte.

c) Al rispetto e alla comprensione deve unirsi l'adempimento delle promesse e la soddisfazione dei desideri da princi-

pio forse offerti e suscitati; anzi in generale i milioni di persone, che affluiscono al cinema, vi sono spinti dalla vaga speranza di trovarvi l'appagamento delle loro segrete e imprecise brame, delle loro intime aspirazioni; nell'aridità della loro vita, si rifugiano nel cinema come presso un mago, che può tutto trasformare al tocco della sua bacchetta.

Il film ideale pertanto deve saper rispondere all'aspettativa, ed apportare non una qualsiasi, ma una piena soddisfazione; non già di tutte le brame, anche false e irragionevoli (le indebite o amorali non vengono qui in discussione), ma di quelle che lo spettatore nutre a buon diritto.

Sotto una forma o l'altra le aspettazioni sono, a volte un sollievo, a volte una istruzione, o una gioia, o un conforto, o una commozione; alcune piú profonde, altre superficiali. Il film risponde ora all'una, ora all'altra richiesta, oppure darà una risposta che vale a soddisfarne parecchie insieme.

Lasciando pertanto al vostro giudizio di specialisti ciò che appartiene al lato tecnico-estetico, Noi preferiamo di riguardare l'elemento psichico-personale, per trarne altresí la conferma che, malgrado la relatività, resta sempre quel nucleo di assoluto che detta le norme per concedere o negare la risposta alle richieste dello spettatore.

Per farsi un'idea sulla questione non è necessario di tornare alle considerazioni di filmologia e di psicologia, di cui Ci siamo già occupati; basta farsi guidare, anche in questo, dal comune buon senso. Nell'uomo normale, infatti, vi è anche una, per cosí dire, non dotta psicologia, derivante dalla sua stessa natura, che lo pone in grado di dirigersi rettamente nei casi ordinari della vita quotidiana, purché segua la sua sana facoltà di pensare, il suo senso del reale e i consigli della sua esperienza; ma soprattutto purché l'elemento affettivo sia in lui ordinato e regolato, poiché ciò che in ultimo determina l'uomo a giudicare e ad operare è la sua attuale disposizione affettiva.

In base a questa semplice psicologia è chiaro che chi si porta a vedere un film serio e istruttivo, ha diritto al promesso insegnamento; chi si reca ad una rappresentazione storica, vuole trovar esibito l'avvenimento, anche se le esigenze tecniche ed artistiche ne modifichino e ne elevino la forma; colui a cui è stata promessa la visione di un romanzo o di una novella, non deve andarne deluso per non averne veduto svolgere il contenuto.

Ma vi è chi, al contrario, stanco della monotonia della sua vita, o infiacchito dalle sue lotte, cerca nel film in primo luogo

il sollievo, l'oblio, la distensione; forse anche la fuga in un mondo illusorio. Sono legittime queste esigenze? Può il film ideale adattarsi a tali aspettazioni e cercare di soddisfarle?

L'uomo moderno — si afferma — alla sera della sua turbinosa e monotona giornata, sente il bisogno di mutare circostanze di persone e di luoghi; quindi desidera rappresentazioni, che con la moltiplicità delle immagini, appena legate tra loro da un leggero filo conduttore, calmino lo spirito, anche se restino alla superficie e non si spingano nel profondo; purché ravvivino la snervante sua stanchezza e allontanino il tedio.

Può essere che sia cosí, e anche spesso. In questo caso il film deve cercare di venire incontro in forma ideale a tale condizione, evitando però di cadere in volgarità o in indegne sensazioni.

Non si nega che anche una rappresentazione piuttosto superficiale possa raggiungere elevate forme artistiche ed esser qualificata perfino come ideale, poiché l'uomo è anche superficialità e non solo profondità: stolto però è colui che è soltanto superficialità e non riesce ad approfondire pensieri e sentimenti.

Senza dubbio è concesso al film ideale di condurre lo spirito stanco e attediato sulle soglie del mondo dell'illusione, affinché goda una breve tregua nell'opprimente realtà; però avrà cura di non rivestire l'illusione con tali forme, che venga presa dagli animi troppo inesperti e deboli come realtà. Il film, infatti, che dalla realtà conduce nella illusione deve poi ricondurre dalla illusione alla realtà, in qualche modo con la medesima dolcezza che impiega la natura nel sonno. Anch'essa sottrae l'uomo stanco alla realtà e lo tuffa, per breve tempo, nel mondo illusorio dei sogni; ma, dopo il sonno, lo restituisce rinfrancato e quasi rinnovato, alla desta realtà, alla consueta realtà in cui vive e che egli, pur col lavoro e con la lotta, deve incessantemente dominare. Il film segua in questo la natura: avrà allora compiuto una notevole parte del suo ufficio.

d) Ma il film ideale, considerato in rapporto allo spettatore, ha, infine, un'alta e positiva missione da compiere.

Non bastano per la sua valutazione il rispetto e la comprensione per lo spettatore, come la rispondenza alle legittime attese e ai giusti desideri di lui. Bisogna anche che si adegui alle esigenze del dovere inerente alla natura della persona umana e, in particolare, dello spirito. L'uomo, dal momento in cui si desta la ragione fino all'estinguersi di questa, ha una copia di singoli uffici da adempire, alla base dei quali, come fondamento di tutti,

giace quello di disporre rettamente di sé stesso, vale a dire, secondo l'onesto pensiero e sentimento, secondo intelligenza e coscienza. La necessaria norma direttiva a tale scopo, l'uomo la ricava dalla considerazione della sua natura, dall'insegnamento di altri, dalla parola di Dio agli uomini. Staccarlo da questa norma significherebbe renderlo incapace di portare a termine la sua essenziale missione, a quel modo che sarebbe paralizzarli, se si tagliassero i tendini e i legamenti, che congiungono e sostengono le membra e le parti del suo corpo.

Ebbene, un film ideale ha proprio l'alto ufficio di porre la grande possibilità e forza d'influsso, che già riconoscemmo alla cinematografia, al servizio dell'uomo e di essergli di aiuto a mantenere ed attuare l'affermazione di sé stesso nel sentiero del retto e del buono.

Non si nasconde che per questo occorrono nel regista eccellenti doti artistiche, poiché si sa da tutti che non è certamente difficile produrre filmi allettanti, rendendoli complici degli inferiori istinti e passioni che travolgono l'uomo, sottraendolo ai dettami del suo ragionevole pensiero e del suo miglior volere. La tentazione delle vie facili è grande, tanto piú che il film — il Poeta direbbe « galeotto » — si presta agevolmente a riempire sale e casse, a suscitare frenetici applausi e a raccogliere sulle colonne di alcuni giornali recensioni troppo ligie e benevole; ma tutto questo non ha nulla di comune con l'adempimento di un ideale dovere. Ciò è, in realtà, decadenza e degradazione; è sopratutto rinunzia ad eccelse altezze. Il film ideale invece intende conseguirle con ogni sforzo e nonostante il rifiuto di servire mercanti senza scrupoli. Esso non affetta il vuoto moraleggiare, bensí compensa sovrabbondantemente quella negazione con opera positiva, la quale, come le circostanze esigono, ammaestra, diletta, spande genuina e nobile gioia e piacere, preclude ogni adito al tedio; è insieme lieve e profondo, immaginoso e reale. In una parola, esso sa trascinare senza soste né scosse nelle regioni terse dell'arte e del godimento, in modo che lo spettatore, al termine, esce dalla sala piú lieto, piú libero e, nell'intimo, migliore di quando vi è entrato: se in quel momento egli incontrasse il produttore o lo scrittore o il regista, non mancherebbe, forse, di amichevolmente avvolgerli in uno slancio di ammirazione e di riconoscenza, come paternamente li ringrazieremmo Noi stessi in nome di tante anime diventate migliori.

Vi abbiamo segnalato, Signori, un ideale, senza nascondere le difficoltà della sua attuazione; ma esprimiamo allo stesso tem-

po la fiducia nella esimia vostra competenza e nel vostro buon volere. Attuare il film ideale è un privilegio di artisti non ordinari; certo, è l'alto scopo al quale, in fondo, tende il vostro potere e la vostra vocazione. Faccia Iddio che vi coadiuvino tutti coloro che ne sono capaci!

Affinché tali Nostri voti si adempiano in questo importante campo della vita, cosí prossimo alle regioni dello spirito, invochiamo su di voi, sulle vostre famiglie, sugli artisti e sulle maestranze del mondo cinematografico, la divina benevolenza, auspice della quale discenda sopra tutti la Nostra paterna Apostolica Benedizione.

L'attore-interprete nella dinamica del racconto filmico

Dinamicità nel film: nel ritmo del racconto, nell'emotività dello spettatore

La particolare influenza che il cinema esercita sull'animo delle masse, influenza non paragonabile a quella di nessun'altra arte, specie per quanto riguarda costumi, modi di vita e atteggiamenti sociali, morali ed estetici (quella del teatro è certo piú emotiva e catartica senz'altro), è tutta nella *dinamicità* del racconto.

Per *racconto* si intende il *raccontare;* cioè lo svolgimento della *trama;* narrarla attraverso i mezzi visivi e uditivi. *L'inquadratura,* visiva e sonora, e il *montaggio* sono l'anima e gli strumenti creativi di questo racconto. Lunghe inquadrature, brevi particolari; cavalli che corrono all'impazzata, moti passionali galoppanti con eguale tumulto, cicli emotivi sospensivi o di riposante calma, parole che li puntualizzano ed estrinsecano, nel ritmo visivo delle immagini, nella parola e nel suono, il *ritmo* del racconto. La *dinamicità* è « *ciò che scuote l'animo col sentimento della forza* » (Kant) nello svolgersi dell'azione nel film e nello spettatore.

Perciò altro è *ritmo* e altro è *dinamicità.*

E' chiaro quindi che per dinamicità di racconto non si deve intendere la sola dinamicità dell'azione del film a sé stante (in questo equivoco si è soliti incorrere nella fase delle riprese, seguendo il pathos dell'azione, e a volte anche nel dosare del montaggio), ma deve intendersi una *duplice dinamicità*: quella dell'*azione del film,* e, sopratutto, quella dello stato d'animo da crearsi (presupponendolo) nello spettatore: il suo seguire, assimilare e partecipare all'azione del film.

« *Questa è la peculiarità che distingue un'opera d'arte veramente vitale da un'altra senza vita nella quale lo spettatore, invece di essere accostato al processo nel suo divenire, riceve, di quel dato processo, solo la risultante finale* » (Eisenstein).

E' caratteristica ad esempio del film francese partire soprattutto dalla esatta dinamicità psicologica del racconto (caratteri dei personaggi, coerente svolgersi di situazioni e contrasti), per giungere alla dinamicità spettacolare (da spectaculum-spectare - guardare con intensità); mentre è di quella americana la caratteristica dell'esatto impiego della funzionalità delle immagini e delle *ricette* per lo sviluppo dello stato d'animo dello spettatore, quale primo obiettivo del film.

La coerenza espositiva e la progressione psicologica delle passioni nel cinema francese è veramente rimarchevole, e risente della grande tradizione letteraria di quel paese. Tale influenza non crediamo nuoccia al cinema quando ci si accosti ad essa cogliendone gli aspetti migliori.

Nel cinema americano al contrario, con la coerenza della *convenzionale narrativa* cinematografica, con l'equilibrio delle *dosi* nella emotività incalzante e riposante — creata, alimentata e conclusa nell'animo dello spettatore (con perfetta conoscenza del suo potere di assimilazione) — si rendono valide anche le incoerenze di situazioni paradossali e puerili, come le accentuazioni di personaggi tipici ambientali: vedi tutto il mondo filmistico dei *gangster*.

La dinamicità è insita nella vita del film, e, chiaramente indicata fin dalla sceneggiatura, deve essere concretata nella ripresa. La dinamicità fatta scaturire dal montaggio coordinatore, da pezzi semi anonimi o con l'uso di fisionomie incerte e prive di espressione, è un controsenso, ma nella lavorazione lo si è visto attuare. Rimane perciò una *realtà* della lavorazione, come tantissime altre sanzionate dalle necessità di ripresa e non una norma indicativa del film. Già in pieno trionfo dei principi del valore assoluto del montaggio, quando esso era considerato lo *specifico* per eccellenza, avemmo occasione di scrivere: « *pensare di dare nelle mani del montatore un'opera morta come espressione alla quale dar vita, accorciando, modificando un ordine di successione di quadri, aggiungendo un particolare, spostando un episodio o un avvenimento, o sperando di creare dell'emotività cinematografica attraverso la colonna sonora, significherebbe non sperare nulla dal più potente mezzo di trasformazione (trasfigurazione) della passione umana* » [1].

---

[1] Carlo Tamberlani, *L'Interpretazione nel teatro e nel cinema*, ed. Atena, Roma, 1940.

Ma è evidente che spesso nella letteratura cinematografica si è usata la parola *montaggio* in significati diversi, e spesso volendo indicare il *modo di raccontare,* la maniera di disporre la successione narrativa, laddove nella pratica della lavorazione si intende per montaggio la semplice giustapposizione alla moviola dei pezzi di ripresa, perché siano « sforbiciati » e rimanipolati.

E' evidente che non esiste regista che si lasci guidare dal caso durante le riprese, e la realtà che egli fotografa è già fissata dal suo angolo morale, intellettuale, artistico, politico. « *Durante le riprese egli dà un senso a questa realtà, fissando la propria verità* » (Bálázs) che in seguito il montaggio alla moviola renderà ben chiara eliminando le sbavature del superfluo, come fondendo taluni allacciamenti visivi e sonori. E' quel montaggio che piú che la *coerenza* mette a punto la *consequenzialità,* sia del contrappunto logico-emotivo del ritmo del racconto, come, e sopratutto, delle propaggini dell'espressività dell'immagine che regolano il moto della dinamicità dello spettatore.

E' evidente che qui si parla di montaggio intendendo quel congiungimento di pezzi già impressionati e dai quali sarebbe paradossale sperare un risultato completo non previsto e inaspettato, inventando un nuovo principio unificatore che determinasse il contenuto dell'inquadratura con una data giustapposizione di inquadrature.

L'esempio dei due pezzi di pellicola che portano un significato diverso è fondamentale per rendere l'idea dell'altro montaggio, quello della disposizione dei singoli contenuti delle inquadrature da riprendere in rapporto al contenuto del tutto. Quindi montaggio in questo caso vale come ripresa spezzettata di azioni sceniche. E' la varietà della ripresa che Eisenstein spiega col brano di Maupassant: « *Uscí di nuovo verso le undici, girovagò un poco, poi prese una vettura e fece fermare in piazza della Concordia, davanti ai portici del Ministero della Marina. Ogni tanto accendeva un fiammifero per guardare l'ora al suo orologio. Quando vide avvicinarsi mezzanotte la sua impazienza divenne febbrile. A ogni momento metteva la testa allo sportello per vedere nella piazza. Un orologio lontano suonò dodici colpi; poi un altro piú vicino, poi due insieme, poi un ultimo, lontanissimo, suonarono la mezzanotte. Quando anche l'ultimo ebbe finito di rintoccare, Du Roy pensò: " E' finita. E' andata male. Lei non verrà ". Aveva però stabilito di rimanere lí fino a giorno. In certi casi bisogna essere pazienti. Sentí ancora suonare il*

quarto, poi la mezza, poi i tre quarti; e tutti gli orologi ripeterono l'una come avevano annunciato mezzanotte ».

Per il montaggio inteso come spezzettamento di scene durante le riprese (e quindi giustapposizione di inquadrature distinte) va osservato che in questo caso si può parlare di *somma* di inquadrature, del contenuto di ciascuna inquadratura, per una nuova creazione: la quale però il regista ha già previsto e di cui non può attendere di vedere il risultato a ripresa avvenuta: « *la giustapposizione di questi singoli contenuti posti in relazione l'uno all'altro; il contenuto dell'interno e le esigenze unitarie e complessive dell'opera* » (Eisenstein).

Il regista e — nei casi in cui egli dia un effettivo apporto creativo — anche l'attore, hanno il montaggio nella mente già ben chiaro prima di accingersi alla realizzazione di una determinata sequenza, poiché, specie il regista, ha in sé, col ritmo visivo che puntualizza la successione narrativa, la sintesi dell'opera, il significato del film, il perché il proprio mondo interiore vada espresso in un modo anziché in un altro. Attendersi che tutto questo possa risultare dal montaggio inteso come operazione puramente materiale, fatta *a posteriori,* equivarrebbe alla pretesa di dare una personalità a chi non la possiede dalla nascita. Cosí l'attore regola e dosa il suo personaggio sulla base del montaggio ideale prefissato, non attendendo che esso nasca dalla durata metrica delle inquadrature, delle sequenze, del film intero.

* * *

Non si può parlare di montaggio nel racconto basato sulla lunghezza *metrica* della pellicola. Questa valutazione di lunghezza è valida per il metraggio complessivo convenzionale, fissato sulla base degli ormai famigerati tremila metri di pellicola che non vanno superati in nessun caso (cosí come le consuete tre ore di spettacolo teatrale). Nel dosaggio del racconto è chiaro che la misura della lunghezza dell'immagine filmica non può esser calcolata sulla base della lunghezza della pellicola o della durata di proiezione, ma, anche nel caso del montaggio *salvatore* (piú che coordinatore), accorciamenti e allungamenti vanno regolati sul metro della *dinamicità* ed *emotività* dello spettatore.

Nel « Filottete » Sofocle ha un terzo atto piú breve dei precedenti, ma giustamente nota il Lessing che, essendo tutto l'atto un seguirsi di lamenti, di esclamazioni e gemiti, deve dirsi con pause, con prolungamenti di voce ben diversi da quelli che si richiedono da un discorso piano; e ciò fa sí che l'atto risulti

lungo quanto gli altri. Ecco che la legge della dinamicità non può ridursi, anche per il film, al numero di parole o di inquadrature, ma a quella unione armonica del tutto che valga a creare dinamicità coerente di racconto e dinamicità nello spettatore.

Il principio vale anche per le scene riprese in maniera frammentaria, le quali rappresentano quel generico repertorio messo insieme nella lavorazione (anche con la ripresa di piú macchine) per creare nel racconto effetti *compositi* attraverso il montaggio di particolari: scene di battaglie, pugilati, catastrofi ecc. Il film è un mosaico, ma costruito su un precedente disegno particolareggiato anche nelle sfumature, con la conoscenza preventiva della funzionalità di ogni inquadratura, sia pel ritmo del racconto come per il ritmo della emotività da far nascere nello spettatore.

Lettore e spettatore

E qui nasce opportuna la distinzione fra la posizione dello spettatore e quella del lettore, fra le leggi di efficienza della parola scritta e quelle dell'immagine visiva o della parola parlata. Nasce opportuna, perché la narrazione basata sul susseguirsi di particolari visivi è propria dello spettatore cinematografico e del modo particolare in cui il cinema influisce su di lui; modo che nulla ha di comune con l'azione esercitata dallo scritto sul lettore. Da tale distinzione di ambiti nasceranno naturalmente la originalità, la indipendenza e le specifiche possibilità delle due attività espressive, nei confronti della loro funzionalità sul pubblico.

Il risultato delle immagini che si formano nella mente del lettore alla natura del brano di Leonardo riportato da Eisenstein [1] (dove, come in una sceneggiatura, in una scientifica serie di dettagli, il nostro fa la rappresentazione pittorica del Diluvio Universale) è ciò che nasce dal suo mondo analogico: educazione, cul-

---

[1] Dice Leonardo da Vinci: « *L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso può piú copiosamente e magnificamente considerare le infinite opere di natura* ». Esso coglie non una parte di un oggetto, ma un oggetto o una scena nella sua totalità. Perciò è precipua dello spettatore la condizione di una conoscenza di quel mondo sensibile di oggetti presentati nella loro integrità concreta; mentre lo scrittore « *deve fare assegnamento sulla fantasia del lettore, che sostituisca alle parole impressioni e sentimenti reali; e se la fantasia e l'esperienza del lettore sono povere, le parole del poeta restano vacui suoni o suscitano pallide immagini del reale* » (Braga).

tura, carattere, condizione sociale. Quindi dinamicità della quale si può dire sia maggiormente autore colui che legge. Mentre gli stessi appunti, realizzati cinematograficamente, troverebbero lo spettatore indifeso di fronte alla potenza soggiogatrice dell'immagine cinematografica, che stabilisce un rapporto quasi istintivo di accostamento o di ripugnanza. Perciò quel che può avere un determinato valore in letteratura, per quel tanto del mondo proprio che vi apporta il lettore, ne ha un altro tutt'affatto diverso nel cinema. La lettura della « sceneggiatura » di Leonardo può fornire una data impressione; altra ne impone la sua ripresa cinematografica: le parole delle quali Leonardo si è servito per produrre l'effetto sono sparite, e abbiamo davanti a noi le impressioni sensibili dell'oggetto materiale dei suoi appunti. Ce ne spiega il Lessing un altro aspetto. Egli si vale del Giudizio Finale di Michelangelo: « *Il poeta ci descrive l'una dopo l'altra, nel piú bell'ordine, tutte le parti dell'oggetto;... quanto tempo dovrà egli impiegarvi? Ciò che l'orecchio percorre in un momento egli è costretto di descrivere partitamente e lentamente, di maniera che, spesse volte, quando egli arriva all'ultimo tratto della sua descrizione, noi ne abbiamo già dimenticato il primo. E tuttavia è soltanto da ciascuno di questi tratti, che noi possiamo formarci un'idea del tutto* ».

Trama e racconto

La forza e l'entità della trama non sta nel suo valore generico, ma nella sua logicità di racconto.

Nel film semplice e anche puerile di avventura, la *trama* trova la sua validità e la sua consistenza nella coerente armonia di un inverosimile, regolato da un *racconto* dosato sul ritmo della psicologia dello straordinario, dello stupefacente ma con le proporzioni della *sua* logica.

La trama ad esempio del film *gangster* trae i suoi effetti accentuando, col racconto, la bestialità, la ferocia e la brutalità (a volte diffondendo un panorama mostruoso di dati ambienti e uomini), ma rimanendo come presentazione fine a se stessa, giacché il disumano è nella coincidenza degli avvenimenti piú che nella natura umana. Perciò l'impressione che se ne subisce è del fatto, di quel particolare mondo, di quelle coincidenze narrate, piú che dell'uomo in genere. Questo è *prevalenza del racconto.*

Nei film a carattere sociale invece si punta sulla prevalenza

dell'individuo, anche se l'individuo non è sempre presente, e il suo occhio è sostituito *soggettivamente* dalla macchina da presa, che guarda le cose e le vede cosí come l'individuo le vedrebbe, o come vuole il regista che si vedano.

In questo caso la prevalenza dell'individuo e la sua puntualizzazione è capitale. Ho riscontrato ciò perfino in un cortometraggio sulla *Nettezza urbana,* dove la *coincidenza* visiva creata fra lo squallore dell'ambiente e l'individuo è tutto. Vedi in *On the waterfront.* Tutto l'ambiente portuale, dagli sfruttati agli sfruttatori è reso dalla *tipizzazione* di tutti gli interpreti. La sola figura apparentemente inattiva, che si beneficia dello svolgersi della trama, è quella del sacerdote, messa forse spettacolisticamente come nota di colore nei momenti piú appariscenti della azione narrativa, al culmine dei nodi drammatici (il primo delitto, la scena nella stiva del bastimento, il finale ecc...). In questo film tutti i personaggi hanno un preciso compito nel portare avanti il racconto, anche quelli minori: vedi i due bambini, amici del protagonista, sulla terrazza.

Sembra che il film non possa fare a meno, anche nei casi migliori, di una « presa » affidata a questo gusto piccante del violento, del romanzesco e del brutale; e il piú delle volte è affidata all'interprete la parte meno riservata e perciò meno artistica.

Piú che una predilezione del cinema va forse osservato che questa è una necessità del pubblico, il palato del quale va sempre diventando meno sensibile: avvenimenti atroci, congiure, espressioni torve, assassini, personaggi pronti alla violenza e alla crudeltà, sospensioni supreme, tutta una narrativa cinematografica che prende le mosse dai contrasti dei drammi popolari o dal romanzo. Per questo occorre sempre notare, nell'analisi di un film, quanto ciò sia fine a se stesso, quanto cioè lo scopo del film viene sacrificato all'espressione, quanto è indispensabile al racconto e quanto è precipuo del mezzo di espressione. Per dirla ancor piú chiaramente aggiungeremo: fino a quanto si spinge la immagine verso l'effetto dimenticando o mettendo in secondo piano l'idea e il tema generale dell'opera.

Anche in ciò l'interprete può rendere effettuale l'azione narrativa mettendo in rilievo il dolore, l'orrore, sia pure nella forma piú vera, commovendo penosamente lo spettatore; e però in pari tempo, con l'espressione, dire il *perché* della sofferenza in rapporto all'opera, quindi aggiungendo all'espressione il diletto, raddolcendo l'espressività fisica con il mettere in evidenza la ragione morale. Quando dell'attore non si usano dati elementi umani, ma

lo si vede esclusivamente come elemento plastico, si usa di *una parte* dell'uomo, e la sua funzione artistica ed umana si è costretti a devolvere alla colonna sonora, all'ambiente; tutti elementi che al massimo possono dare l'emotività e non il *diletto spirituale*. E' come una mutilazione deliberatamente compiuta per usare un arto artificiale. C'è da osservare tuttavia che un viso dolorante e straziato non è commovente se non si scorge in esso un freno, il quale può a sua volta esser costituito dal *racconto* composto dalla macchina da presa, dalle soluzioni di montaggio, dalle trovate della colonna sonora. La nostra compassione è sempre proporzionata al grado di patimento del personaggio del quale ci interessiamo; ma per trarre dei sentimenti di ammirazione, per esempio, occorre che ci si mostri il personaggio sopportare con animo forte la sua sciagura, o che questa ci sia fatta intuire attraverso il racconto; soltanto cosí si animerà la calda passione e si accenderà la nostra fantasia. E' quel che si chiama rendere presenti gli oggetti remoti (le vicende remote, gli aspetti fantastici) scambiando cosí l'apparenza con la realtà e creando quell'inganno che crea diletto.

Nelle esemplificazioni della piú accreditata letteratura cinematografica, che prende a modello il film d'arte russo, vediamo che l'inquadratura, il linguaggio della macchina sostituisce molto spesso l'espressività dell'attore in molti casi con maggiore potenza espressiva. Lo spirito delle cose è affidato al raccontare della macchina da presa e l'interprete-attore, molte volte, ha soltanto il compito di *puntualizzare* l'obbiettivo prefisso dalla trama e dal racconto. Ma, d'altro canto, è facile notare in quei film come e quanto sia oculata e precisa una originalità, una funzione precisa alla sua partecipazione nel racconto.

In un attore comico come Danny Kaye la comicità nasce tutta dalla *puntualizzazione* del racconto che, nei suoi film, sempre formidabile, gli crea situazioni e contrasti comici. Egli sottolinea quanto il racconto gli offre, e lo fa con scioltezza, con vivacità di movimenti, anche con un certo brio (piú che con la profonda trasfigurazione comica dell'immagine) attraverso una mimica a riflesso naturalistico e con accentuazioni di esuberanza di nevrosi. Questa forza del racconto perde però di valore per l'interprete allorché è usata come forza di trama che punta, come unico obiettivo, sul « come andrà a finire », abuso del resto frequentissimo e si può dire leva capitale dell'industria spicciola cinematografica. Il livello della ricettività dello spettatore in questo caso

è abbassato al grado emotivo agonistico. Cosí pure è d'inferiore lega il mettere sotto lo sguardo degli aspetti sociali di curiosità. Con ciò si mette il cinema al servizio di altri motivi, chiedendo a questi elementi un sussidio, un soccorso (da quel dato avvenimento o aspetto eccentrico) alla propria inespressività. Questa è la prima formula usata dagli iniziandi del cinema. In questi casi si preferisce o l'interprete di maniera o l'elemento uomo da sopraffare col racconto della macchina, che trae i suoi effetti dalle deformazioni ambientali.

* * *

Da quanto si è detto risulta chiara, in definitiva, l'esigenza di una conveniente forza narrativa affidata all'uso efficace dei mezzi espressivi cinematografici, accompagnata, però da un'adeguata puntualizzazione dell'attore. E' questa un'aspirazione che nell'attore cinematografico non potrà mai esser distrutta, e sarebbe assurdo che cosí non fosse. L'attore deve indubbiamente guardare al film non come a un mezzo per fotografare un proprio virtuosismo mimetico, un carattere, un conflitto avulsi dalla *dinamicità* del racconto visivo, ma può e deve tendere al conseguimento delle due *puntualizzazioni dinamiche,* che è il proprio dell'essenza cinematografica.

L'unità tra forza di racconto ed espressività dell'interprete si ritrova, d'altronde, in tutti i piú insigni esempi di drammaturgia cinematografica, da *Der letzte Mann* di Murnau a *Dies Irae* di Dreyer a *Hamlet* di Olivier.

Racconto e attore nel film

I due elementi che piú su abbiamo indicati van posti dunque, nell'economia e nell'equilibrio emotivo del film, sul medesimo piano; e ciò anche in quei casi in cui la forza del racconto è inferiore artisticamente alla espressività dell'interprete.

E' il caso, ad esempio, di certi film « western », la cui emotività è tutta affidata agli sviluppi della trama, ai successivi modi narrativi per quanto puerili o prevedibili o grossolani essi siano. E gli atteggiamenti di certi interpreti in film di questo tipo — si pensi per esempio alla figura di James Stewart coinvolta in questi film — atteggiati a una perpetua olimpicità che pare a tratti sconfinare nella melensaggine, non fanno che efficacemente sottolineare in maniera contrappuntistica l'incalzare dei fatti della trama avventurosa. Questo modo di recitare ricalca un'antica strada del teatro, in cui l'*eroicomico* scaturiva da per-

sonaggi sorridenti e sereni, faceti e indifferenti nei momenti di massimo pericolo e di piú accentuata tensione. L'ammirazione semplicistica che ne deriva nello spettatore nasce appunto dall'accentuazione di questo contrasto tra l'ambiguità del personaggio e la potente e violenta drammaticità dell'azione: uomini posti dinanzi ad avvenimenti supremi, a scelte fatali e atteggiati con espressioni assai inferiori non solo al pathos premesso ma — e l'effetto che se ne consegue è tanto maggiore — alle stesse reazioni che scaturirebbero da fatti analoghi ove si verificassero nella vita reale. Al sanguigno, al fantasioso, al catastrofico fa riscontro, in questi casi, la serenità, la calma, l'olimpicità.

E' questa leva che fa nascere nel pubblico il facile stupore e l'entusiasmo, poiché sorgono in lui i fantasmi noti, le immagini collettive, che il popolo ha già precostituite nella mente, dell'eroe dalle grandi virtú nascoste: del malvagio, del lussurioso implacabile e crudele che non può che morire o redimersi. Accentuati i due poli si ha la comicità esterna di Buster Keaton, e quella satura di ironia e nel contempo di umanità, dei *gags*, dei gesti, delle movenze e delle situazioni dei films di Charlot.

•

Non è questa, al contrario, la tecnica usata dal regista Zinnemann nel suo film *High noon* (Mezzogiorno di fuoco). Qui forza di racconto e puntualizzazione dell'interprete sono su un medesimo piano, non solo espressivo — di progressione del ritmo narrativo — ma soprattutto di dinamica emotiva nei confronti dello spettatore. Certo l'ambientazione, la graduazione delle diverse atmosfere tutte però ruotanti intorno a un unico sentimento *sospensivo,* portano a un grado sempre maggiore il pathos, ma il protagonista nulla attende da esse. La figura e l'abbigliamento di Gary Cooper sono elementi plastici di valore non inferiore a quelli che la macchina scopre nell'inquadratura: si veda il suo muoversi, il suo aggirarsi per le strade con tipica andatura, le frequenti inquadrature dall'alto che rimpicciolendo e quasi schiacciando la sua persona rendono con evidenza quasi fisica il senso della sospensione, dell'attesa, della paura. Si aggiunga poi l'espressività mimica e quella verbale che l'attore accentua via via in esatto rapporto con l'accentuazione dei moti, anche i piú plateali, sviluppati dal racconto. Se talvolta il regista appare arbitrario, incostante, non perfettamente a tono con la psicologia di qualche figura o di qualche situazione — la moglie del protagonista, il pastore, quella diffusa atmosfera di vigliaccheria che per esser troppo *dimostrativa* risulta eccessiva —, l'in-

terprete al contrario mantiene nel proprio personaggio una forza di puntualizzazione perfetta nella sua efficacia. D'altronde, regista e attore hanno entrambi il grande merito di non calcare eccessivamente la mano su quelli che sono gli espedienti piú tipici e risaputi del « western », preferendo puntare sull'inespresso, sull'attesa, sull'incombenza degli avvenimenti piú che sul loro effettivo verificarsi. La vetrina rotta da uno dei fuorilegge per estrarne un cappellino da donna sembra quasi una giocosa dimostrazione, da parte del regista, che non occorre l'atto truculento, il particolare violento per far crescere la tensione emotiva e far scattare i moti psicologici dello spettatore. E pare che a bella posta egli abbia situato la scena piú violenta e selvaggia, quasi a ironizzare i moduli del « western », tra due galantuomini che lottano per il bene reciproco: la scazzottatura fra Cooper e il giovane sceriffo che vorrebbe impedirgli di battersi e perciò salvarlo.

Questo è vero contrappunto di conflitti passionali e di ambientazione da narratore di gusto. Cosí il finale. Il virtuosismo di una sparatoria sensazionale sarebbe stata una stonatura, poiché ciò che conta è la conclusione morale e non del fatto: ad ogni bandito eliminato deve subentrare nello spettatore la considerazione sulla progressione della vicenda in rapporto ai princípi del film e non le emozioni suscitate dalle uccisioni. Sono tempi dell'azione e dello spirito del film piú che aspetti dell'inquadratura. Difatti le stesse uccisioni finali non sono il punto di focalizzazione della macchina da presa: si sente che il problema è un altro, estraneo all'ambiente e ai personaggi che ce lo hanno presentato. Nel finale la stella dello sceriffo è in primo piano: la vediamo rotolare a terra quasi che non sia Cooper a buttarla via. In questo come nei primi piani dell'imminente arrivo del treno (dove si può dire che i binari *raccontino*) come nella presentazione del film, si sente quale sia la potenza narrativa della macchina da presa.

* * *

Elemento invero fondamentale questo della forza del racconto, che nell'analisi di un film non bisognerebbe mai trascurare. Come non proporzionare all'entità del racconto il giudizio su una interpretazione? *On the waterfront* non è *Ulisse,* e se nel primo ha valore al fine della creazione del clima voluto dal regista, la misura, il buon gusto, la vigilanza dell'interprete sulla propria tecnica espressiva, il mantenimento di una costante staticità esteriore cui fa riscontro la dinamica interiore del perso-

naggio, mossa e determinata da una fortissima accentuazione ambientale, nel secondo il compito dell'attore è di creare completi cicli espressivi a sé stanti, di chiara evidenza, che per essere accettati debbono reggere al racconto di un'epopea pur non avendone la responsabilità ambientale, e al tempo stesso evitare l'enfasi eccessiva. (E' chiaro che non si parla qui del valore artistico dei due film ma dell'entità interpretativa dei due protagonisti).

La forza del racconto è riscontrabile anche in film di levatura superiore, quale ad esempio *Rebecca* (La prima moglie): pochi primi piani puntualizzano l'azione, a dimostrare che l'epressività dell'interprete può anche non essere un elemento decisivô. La confessione del protagonista, momento culminante del film, è resa addirittura con campi lunghi, tanto il pathos creato dalla forza della narrazione regge da sé. Lo stesso attore — Laurence Olivier — al contrario, presta nel film *Carrie* (Gli occhi che non sorrisero) il movimento della sua immagine totale allo svilupparsi della narrazione, ma l'evidente esteriorità di questa ha bisogno per essere patetizzata di molti altri ausilii, dalla colonna sonora enfatica e opprimente all'abbigliamento, il trucco, la ambientazione estremamente caratterizzati, nel tentativo di fingere un impegno interiore che manca nel film. In questo caso è la sensibilizzazione dell'interprete che ha valore determinante, e polarizzare su di lui la creazione del clima significa affidargli anche il compito di far procedere l'azione supplendo alla mancanza della intrinseca forza della narrazione. Questo espediente, di « *favorire l'attore prendendolo in inquadrature di lunga durata e in campi lunghi* » era già stigmatizzata dal Pudovkin il quale osservava: « *Questa tendenza effettivamente è la linea di minor resistenza del contrabbando, nel cinematografo, delle proprietà e della tecnica del teatro. Questa tendenza ignora le enormi possibilità del cinematografo, che gli hanno procurato un posto particolare nella serie delle altre arti che dipende direttamente dalla molteplicità e quindi dalla brevità dei pezzi di montaggio che compongono il film. Questa maniera di trasformare lo spettacolo cinematografico in spettacolo di palcoscenico; limitando le variazioni di tempo e di spazio, non costituisce una giusta maniera di intendere il cinematografo* ».

* * *

Rivedere a distanza di anni vecchi film è esercizio sempre utilissimo, e la fortuna conseguita negli ultimi anni dalle proiezioni « retrospettive » dei circoli del cinema ha ben presto supe-

rato ogni sospetto o possibile accusa di mondanità e di snobismo per interessare direttamente la sfera della cultura e dell'impegno critico. Ma non sempre, ci sembra, l'opera cinematografica viene riguardata e studiata nella sua autentica veste di fatto « storico » legato e fissato a un'epoca, a un gusto, a un modo di essere e di sentire che il compito della « rilettura » è di far rivivere criticamente ma con la dovuta disposizione a discernere quel tanto di validità artistica che pur frammisto a elementi caduchi o superati è pur rimasto intatto e riconoscibile. Quello che fa le spese piú vistose, in questi casi, è quasi sempre l'interprete, la cui tecnica interpretativa induce assai spesso al sorriso e appare come l'elemento piú caduco e meno giustificabile dell'intera opera.

Ad una proiezione retrospettiva recente sentii dichiarare come non vi fosse nulla piú di valido nel film *L'aria del continente*. Non si fece distinzione fra una ancor *validissima* mimesi dell'attore Musco (*sobriissima* nell'espressività tipica siciliana nei momenti di *calma* del personaggio, e potentemente stilizzata ironicamente al momento opportuno quanto può esserlo quella di qualsiasi attor comico del cinema di qualsiasi paese, da Danny Kaye a Totò) e la sorpassata *tecnica di racconto,* che, oltre a non apportare alcun contributo dinamico all'azione drammatica verbale, aveva creduto di rendere il lavoro teatrale in espressione cinematografica accentuando un ambiente ultimo epigono del mondo pochadistico, quindi con grossolana e anche per noi inattuale ironia.

L'attore rispecchia il gusto del tempo, e a parte le deficienze espressive dovute, nei primi film, alla primitività della tecnica dell'interprete cinematografico, il pubblico di oggi, rivedendo quei film, spesso non fa distinzione fra attore e film e ride di ciò che l'interprete reputò efficace sul piano estetico per il suo tempo; le preziosità di allora oggi divenute rettoriche. Il pubblico ride come in fondo si sorride di una fotografia di cinquant'anni fa, in cui l'assenza della vita dell'azione ha fissato l'avvenimento stereotipandone l'atteggiamento del gusto, in uso nel tempo. Non perché i gusti siano in sé ridicoli, giacché questi, portati e rivissuti in una azione umana di qualsiasi tempo non incidono sulla umanità dell'opera, ma solo perché dell'epoca e del gusto si è fissato il freddo fantasma.

* * *

Al suo sorgere il cinema, e dopo le tappe segnate da Méliès,

Porter, Zecca, trovò il teatro (prosa, lirica, danza, pantomima) quale unico spettacolo delle passioni umane in movimento.

Trovato l'attore di prosa nel momento del suo massimo splendore, il cinema credette, col « Film d'art » in specie, di nobilitarsi e di nobilitare la nuova invenzione che stava alla sua base, sollevandola dall'ambito della mera curiosità (per la fotografia di passioni in movimento dirà Angel Zuñiga: « *Para la gente culta es una reproducción mecanica de escenes de la vida, sin ningún valor estético* »), fotografando l'attore nella sua mimica drammatica o chiedendo ai non attori una contraffazione accentuatissima della mimesi della vita. Il « direttore » di allora (come d'altronde moltissimi di oggi) vide in prevalenza come base della trama la espressività del personaggio che « raccontava » il film attraverso il tradizionale giuoco analogico spettacolistico (piú moderato in certi casi, o piú accentuato in altre necessità narrative), ma sempre spettacolistici, e potenziò tale mimesi prima con l'aumento delle sue totali dimensioni e poi attraverso i *primi piani* e *particolari.*

Luogo dell'azione scenica filmistica furono i fondali dipinti davanti ai quali Monnet Sully declamava Ulisse, o i nostri interpreti *giravano* nelle vetrate della Ambrosio Film di Torino nel 1908. Piú tardi si ebbe il campo ben piú vasto del teatro di posa con la scenografia teatrale dipinta, e infine, conquistato lo spazio, nei films di Guazzoni e di altri del genere, gli attori si trovarono a muoversi fra architetture massicce, in vere composizioni prospettiche di azione scenica, dove agivano in campo lungo le masse e le figure essenziali in primo piano fra orizzonti, mare, monti, campi e cielo veri.

Forma espositiva pantomimica

Chiamati al cinema, prima cura degli attori fu quella di assolvere con la maggiore evidenza la funzione estrinsecativa del personaggio nella trama dell'azione cinematografica, poggiando soprattutto sulla rivelazione dei conflitti passionali — poiché questi hanno sempre una maggiore espressività visiva — e dei caratteri. Ciò portò l'attore ad esprimersi su di un piano quasi pantomimico, per quella prima e semplice valutazione che qualsiasi tecnico fa tra il proprio linguaggio espressivo e l'ambito che deve accogliere l'espressione: in questo caso lo spettatore. Attra-

verso quel linguaggio mimico, convenzionale e perciò familiare o comunque facilmente assimilabile dallo spettatore, egli imparò a *svolgere la trama,* cioè a raccontare, a rendere palesi tutti gli aspetti della narrazione, premesse, svolgimento, contrasti, antitesi. I prototipi di tutte le passioni, schematizzati ma efficaci, erano totalmente presenti — e d'altronde le leggi sulle quali si basa il film lo imporrebbero ancor oggi — già nell'inquadratura presa a sé, con intelligibilità esauriente e valore assoluto e determinante, nelle singole sfumature come nella totale potenzialità dei personaggi. Un tale metodo allegorico, spesso sconfinante nell'enfatico, è riscontrabile d'altronde anche nel mirabile sforzo di Abel Gance — *Napoléon* —, che girava alcune scene per triplice schermo al fine di ingrandire, con l'effetto panoramico, le dimensioni dell'avvenimento. L'enfasi era presente non solo nello svolgimento della narrazione, ma anche nella singola composizione delle inquadrature, nei primi piani dei tipi di rivoluzionari, nella stessa sequenza in cui Roger de Lysle componeva per l'Assemblea Nazionale la Marsigliese. Del resto, retorica non inferiore è dato ritrovare, oggi, e con minor giustificazione, in film come *The Robe.*

Orientativo quale raffronto analogico con quel tipo di espressività può essere il giudizio del Croce sulla Commedia dell'Arte: « *Trasportato il centro di gravità nella mimica e nell'azione, la parola* (nel nostro caso, la didascalia) *diventava accompagnamento, e usciva improvvisa o quasi improvvisa, creata e adottata e riadattata nel colore dell'azione, ma subordinata alla azione mimica. Quelle rappresentazioni non avevano il loro nucleo vitale nella poesia o letteratura, ma nella figurazione plastica e nella mimica* » [1].

Vedi le magnifiche interpretazioni di Asta Nielsen.

La avvertita necessità di chiarezza portò quindi l'attore a rendere in modo lineare il rapporto movimento-visione, onde non compromettere, per una deficienza o contraddizione espressiva, la forza soprattutto passionale del nuovo mezzo, al quale anche le lunghe didascalie in uso non sempre davano adeguato pathos e intelligilibità dei moti.

Siamo quindi ad una fase di ripresa del virtuosismo dell'attore? Indubbiamente sí. Ma l'attore, immesso nel cinema muto, fu impoverito del suo piú potente mezzo espressivo col quale da secoli estrinsecava il pensiero: la parola. Poiché si trattava di au-

---

[1] In « L'Italia letteraria », 31 marzo 1929.

tentico impoverimento, a tal riguardo furono inutili gli eufemistici giri di frasi e di gare dialettiche per dare una prevalenza espressiva ad uno o all'altro degli elementi. Anche la pantomima dei grandi manichini dell'arte teatrale greca era parola, e che parola con quei testi. Né possiamo dire che il recitare Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Tirso, Molière, Goldoni, Ibsen, Pirandello sia involuzione dell'arte teatrale, giacché anche quest'arte, con ritmo certo piú lento del cinema, ha, nei secoli, fissato la sua chiara fisionomia di teatro eguale a *parola,* che unita alla espressione fisionomica estrinseca un testo e ci dà passioni e idee, che la sola mimica o la pantomimica sarebbero ben lontane da rendere integralmente.

Conscio però del suo compito l'attore del primo cinema, (privo di parola) si prodigò per rendere chiaro il concetto, per esprimere ugualmente il travaglio passionale dei personaggi, col solo mezzo dell'arte sua rimastogli a disposizione: *il linguaggio del gesto;* la *mimica,* o *pantomimica drammatica.*

La mimica facciale fu quella che soprattutto si potenziò, ma nelle forti personalità come Lyda Borelli o Francesca Bertini è tutta la figura che ci porta, con la *tipizzazione* del carattere del personaggio e delle passioni, la sintesi mirabile del linguaggio del tempo. Una Borelli trasferisce sullo schermo la quintessenza della sua arte teatrale, con un processo ammirevole di trasfigurazione dell'immagine. Essa trasfonde in tutti i suoi atteggiamenti, nella minima vibrazione della sua persona la sensibilizzazione dell'ambiente mondano e esterofilo di cui il suo personaggio era espressione, e che risponde d'altro canto a un modo di essere e di sentire dell'Italia di allora. Essa appare cosí vicina agli atteggiamenti della società dell'epoca da farli rivivere e illustrarli con una precisione e uno stile solo possibili ad un'abile attrice teatrale qual'essa era.

Gli attori, come si è detto, nell'uso del nuovo mezzo espressivo abolirono le sfumature, tutto ciò che si riteneva fosse incomprensibile senza l'ausilio della parola. Partendo dalla convinzione che il pubblico non conosce altro tipo di racconto, non comprende altro linguaggio al di fuori di quello pantomimico, si ritornò quasi al mimo atellano, talvolta, nelle comiche, addirittura al circo equestre. E venne rimessa in auge quella espressività del gesto che aveva con Talma ispirato le pose a Napoleone e con Modena a Canova, fino alla deliziosa trasfigurazione della mimi-

ca dell'attore Brichanteau (Giulio Claretie) che posa per la statua del romano vinto e oppresso. Recitazione? No. Mimica e pantomimica vera e propria, i cui residui, nel gesto e nelle pose, i riformatori del primo ottocento avevano fatto sparire dalla recitazione teatrale.

Tale forma oggi a noi appare stupefacente, addirittura elementare e infantile; ma essa va ricollegata anche alla incoltura cinematografica del pubblico di allora, quando ogni nuova immagine non avrebbe trovato analogia nella mente dello spettatore, al quale occorreva spiegare tutto lentamente e chiaramente. Fu appunto questa stupefacente chiarezza che conquistò il mercato mondiale all'Italia con il fenomeno del film venduto a « scatola chiusa », perché interpretato dal grande attore cinematografico, che dava soprattutto sola garanzia di intelligibilità.

Recitazione teatrale e cinema

E' bene però, a questo punto, chiarire che la tecnica della recitazione teatrale in quell'epoca non aveva alcun riferimento con quella forza primordiale di accentuazione espressiva che abbiamo visto attuata nel cinema. Gli attori del primo cinema provenienti dal teatro di prosa non si valsero affatto — come al contrario è stato detto piú volte e ancora si sente ripetere — della loro tecnica teatrale. Il teatro aveva assimilato e applicava le tecniche instaurate dalle ultime *riforme* e dalla evoluzione di queste in tutta l'Europa: riforme di cui i grandi rappresentanti erano stati Rossi (Modena-Salvini), la Duse, Novelli, Zacconi, la Reiter in Italia, Stanislawsky in Russia, Emilio Mario in Spagna, Talma e Lucien Guitry in Francia. Quell'eredità è ancora viva oggi in tutti i paesi europei: la tecnica di Novelli e Zacconi era quella dell'estrinsecazione di caratteri e personaggi in un teatro di autentica *azione verbale* in cui il gesto e il movimento erano senz'altro parti in secondo piano; azione di pensiero e di passioni in una tecnica raffinatissima al servizio di quello ch'era il naturale sigillo del secolo, impresso in tutti i testi ch'essi interpretavano: la « verità ».

La parola in teatro aveva ormai raggiunto il massimo della potenza e l'espressione piú fantasiosa e umana. Già Talma in Francia, Modena in Italia, Macready in Inghilterra, Carolina Weissenburg — la prima interprete del Lessing — in Germania

avevano conseguito il coronamento dell'arte interpretativa massimamente affidata alla parola, vivificando i piú fulgidi aspetti tradizionali del sommo attore (che in Germania veniva chiamato « l'Eroe »), quel tipo di attore che sa porsi a fianco all'opera creativa dell'autore, calandosi, si può dire, nella vita e nel tempo dei personaggi interpretati.

Questa riforma dell'interpretazione, che operava pur sempre nel seno della tradizione, aveva esercitato un influsso potente anche sull'attività dei nuovi autori, determinando fermenti e inquietudini, ricerche ed esperimenti dei quali sono antesignani uomini come Antoine in Francia, Emanuel in Italia, Irving in Inghilterra, Stanislawsky in Russia. Dalle loro esperienze nascono altre, piú moderne e audaci ricerche innovatrici; e il cinema muto, al suo sorgere e svilupparsi trova già compiute o pienamente in atto le piú ardite sperimentazioni, discussi e applicati i piú avanguardistici orientamenti teatrali, quelli di Meyerhold e di Tairov, di Evreinov e di Craig, di Vachtangov e di Appia, di Copeau e Reinhardt e Bragaglia, i quali attraverso la ricerca di nuove forze vive danno al teatro e di conseguenza immettono anche nell'attore l'inquietudine e il disagio della continua ricerca.

* * *

Questi rapidi accenni crediamo bastino a confermare come manchi ogni analogia tra la *pantomima* del primo attore cinematografico e la recitazione teatrale della stessa epoca, giacché le sostanziali riforme, delle quali ancora oggi vive il teatro professionale, erano già entrate in pieno nel costume dell'attore. La stessa messinscena, che nei teatri polemici trovava nuove vie e geniali soluzioni, anche in quelli tradizionali raggiungeva il massimo decoro. E d'altronde erano proprio le compagnie tradizionali, pur legate ancora al loro secolare nomadismo che in quell'epoca, senza aiuti di sorta né mecenatismi, e con gravi sacrifici personali, diffondevano per libera scelta ed intima convinzione autori come Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Cecov, Gorki, Verga, Pirandello, Morselli, realizzando allestimenti alcuni dei quali son rimasti esemplari. E' anzi la scenografia cinematografica a rimanere indietro coi tempi: i fondali dipinti imperano sugli schermi, incontrastati, fino a Guazzoni, e per molti anni dopo di lui costituiscono il piú consueto allestimento. Quanto ai testi, era il « Film d'art » a restare attaccato al « teatrale » piú vieto e convenzionale, con le rimanipolazioni di Sardou, Ohnet, Lavedan,

piú che la recitazione. E che dire dei dialoghi (cioè delle didascalie)? Citiamo dal Palmieri: [1]

— « Elena, Elena! Non mi ami piú? Sei sazia di me Elena?

— « Si, vattene!

— « Barbara maledetta! Chi è il tuo nuovo amante?

— « Signore io vi disprezzo.

— « Pietà, Elena, pietà. Ho abbandonato mia moglie. Io ti bramo ».

Non so quale tecnica espressiva di attore, senza l'ausilio della parola, possa rendere adeguatamente tali concetti e passioni, senza ricorrere alle analogie mimetiche piú accentuate, specie in dialoghi, anche piú lunghi di questo, spesso risolti in una sola inquadratura.

Se il primo cinema francese e italiano prese a prestito innumerevoli opere teatrali, non per questo l'attore si limitò, di fronte alla macchina da presa, a rappresentare il teatro. Cosí pure se la ripresa introdusse nel « teatro fotografato » scene prese dalla natura, trucchi, accorgimenti diversi da quelli usati in teatro, l'attore puntualizzò questi elementi nuovi del racconto, ricercando nel reale e nel lirico i suoi mezzi espressivi. Un esempio illustre ci è dato dalla Duse di *Cenere,* tanto diversa da quella ch'era in teatro, e senz'altro efficacissima dal punto di vista cinematografico, come chi era riuscita a fare una netta distinzione fra il teatrale del testo e la puntualizzazione mimica dell'attore.

Nella « comica » del primo cinema l'accentuazione visiva fu necessariamente maggiore, e quindi reso impossibile l'equivoco con il teatro. Ma ciò per quelle necessità di evidenza delle leggi del comico che, se non son rese evidenti, non conseguono lo scopo (come già indicò il Bergson). *La vasca* di Max Linder, la *porta* che si fa beffe di Charlot sono il diavoletto compresso in scatola del Bergson che si burla della vita umana scattando perennemente. L'acqua usata da Linder come difesa dagl'importuni e l'acqua usata contro di lui dai pompieri realizzano *la comicità dell'intellingenza umana messa nelle cose.* (Viceversa Charlot dalla *forma* passa all'essenza umana del comico, per analogica trasformazione dell'immagine interiore). E' ciò che N. Barbieri (« La Supplica » 1634) dice della Commedia dell'Arte e del Mimo:

[1] Eugenio Ferdinando Palmieri, *Vecchio cinema italiano,* p. 104.

« ... *danno gusto solamente col comparire in scena e muovono il popolo al riso ad ogni loro semplice movimento* ».

Ma come non notare che anche nel comico non clownesco il nostro cinema muto fissò qualche sua tappa considerevole? Quanta finezza espressiva in Gandusio, in una scena di un vecchio film, in cui sottolinea *visivamente* lo scottarsi le labbra con la sigaretta accesa, avvicinata rovesciata alla bocca e col gesto ripetuto del toccarsi col fazzoletto continuando il dialogo! Sembra di vedere uno degli attori comici usi alla tecnica piú recente del *parlato*. Il nostro attore fissa questa meccanica visiva con una semplicità assai diversa da quella della sua comicità teatrale, sentendo perfettamente anche lui la « soggezione » della macchina da presa.

Ma, come si è detto, nel processo di vivisezione a cui nel corso degli anni tutti gli elementi costitutivi dell'opera cinematografica sono stati sottoposti, al fine di cogliere quello che si potesse assumere come « specifico » filmico, che infine si credé d'individuare esclusivamente nel *montaggio*, creatore financo della recitazione, anche la funzione dell'interprete ha dovuto subire i piú violenti assalti e le piú ingenerose svalutazioni.

Cosí, in Italia, di Giovanni Grasso — che fu nel teatro dialettale un grande attore appunto perché all'*opulenza dialettale*, presumibile in tal genere, sapeva sostituire l'essenzialità piú elaborata dello spirito del dialetto — fu scritto: « *Di Giovanni Grasso il ricordo è grottesco; la sua arte già falsa in palcoscenico fu orrorosa nel cinema* ». L'ignoranza dell'arte del Grasso non poteva apparire piú palese: il formulatore di tale giudizio, che senza dubbio non aveva mai ascoltato il Grasso in teatro, ubbidiva a quell'artificiosa atmosfera di denigrazione dell'interprete e della sua funzione nel film che cosí funesta conseguenza doveva poi avere sulla formazione dei quadri professionali. Cosí, a proposito di un film del grande Ferruccio Garavaglia, si parlò di « ... *una interpretazione scialba... opaca... evanescente* », mentre in teatro il suo Marco Gratico, il suo Cardinale, il suo Capitan Fracassa furono autentici modelli di *vivacità creativa*, di rara *incisività drammatica*, di un'arte teatrale infine somma e piena di *immediatezza* e *concretezza espressiva*, che lasciava col cuore sospeso lo spettatore perfino in opere come « Il piccolo Santo », e senza adornare l'eloquio di *vocalizzi* e *dissonanze tonali*. Garavaglia aveva l'azione concreta, dal gesto allo sguardo, in rapporto *esatto* con l'immagine artistica interiore. Qualità essenzialmente cinematografiche. Di Zacconi, di Ermete Novelli la revi-

sione postuma tenta di cogliere la sproporzione fra la fama conseguita in teatro e quella del cinema, volendo perfino trovarne le ragioni nello stile abituale assunto attraverso i caratteri del loro repertorio teatrale. Si faceva con ciò la solita confusione fra stile letterario dell'epoca e stile di recitazione, concludendo in merito a ciò con un giudizio sulla Borelli « *colpita da una tabe dei Bataille e Bernstein che la faceva confluente dei motivi romantici del teatro francese fin de siècle* ». Si applicavano insomma le definizioni dei testi e delle correnti letterarie delle opere teatrali dell'epoca alla tecnica dell'interprete cinematografico.

L'arte della Borelli al cinema non aveva nulla a che vedere con i su nominati autori, rappresentatissimi del resto da tutte le compagnie senza creare « tabe recitative » in nessuno: il Paladini, nel Lebour de « La raffica » era di una tale semplicità da non trovare oggi testo moderno da stargli a pari. Lyda Borelli, come si è detto, fissava sullo schermo, ingigantendoli come in un affresco, perché fossero bene evidenti, quegli aspetti del suo stile, che in teatro con la parola diventavano elementi integrativi di questa. Nel cinema, per l'assenza della parola, essa si prodigava per rendere compiuto e parlante il significato del suo stile di attrice, che, in definitiva, rappresentava i fantasmi del mondo intellettuale di allora. La Borelli è forse, fra le attrici del muto, quella che meno fa sentire la mancanza della parola. Essa è racconto del fatto e illusione; emotività e commento estetico. Quando lei recitava, anche il commento del pianoforte in sottofondo perdeva la sua importanza. Vederla muoversi in composizioni, in cui tutto l'essere parlava il suo linguaggio, era cosa sorprendente.

Formazione ed evoluzione della tecnica del raccontare

Man mano che la tecnica della sceneggiatura e del racconto si formò, raggiungendo via via la forma narrativa, chiara per la comprensione, efficace per gli effetti, elaborata nelle sfumature, dosata, sintetica, essenziale, tale insomma da creare un linguaggio visivo corporeo, l'attore avvertí che la « ripresa » non necessita di un suo cosí « caldo amore ». Sentí che la sua diveniva una esteriore intromissione « non richiesta », e, pian piano, attutí il suo apporto coloristico riducendolo all'essenziale dando meno in estensione e piú in intensità. « *La mancanza della parola preoc-*

cupava tutti e giustamente, se pure sempre meno per il progressivo continuo potenziarsi del linguaggio cinematografico » [1].

Ed ecco uno dei caratteri costanti, per l'attore nel racconto: avvertire l'autorità della sceneggiatura, la entità espressiva del racconto, quindi della macchina da presa, non come occhio del pubblico — questo è il piú immediato e grave pericolo — ma come potenziatrice di racconto, con forza propria e integrativa, dosandosi al ritmo di questo racconto come fosse in azione il pensiero dell'autore pronto a guidare l'interprete. E' il virtuosismo, da grande mimo, che ritroviamo in Angelo Musco in *L'aria del Continente,* virtuosismo che dà una dinamica in un film dove il racconto cinematografico è assolutamente inconcreto. Al contrario nei film diretti da Genina, come ad esempio *Lo scaldino*, girato con Frateili, l'autore avvertí che i sentimenti e i caratteri avevano già una loro struttura psicologica, espressa in una narrazione di per sé già ritmicamente dinamica e significativa. Vedi Pina Menichelli (1920) in *I tre sentimentali, Scampolo* con Carmen Boni, ecc. Sono i film di Maria Jacobini dove Righelli, Camerini e Genina già offrono all'interprete una trama e un racconto elaborato, animato, dinamico che non costringe l'interprete alla mimesi da affresco per essere comprensibile ed efficace.

Ma questo unisono fra espressività dell'attore e necessità del racconto è una conquista della tecnica dell'attore cinematografico.

La tecnica espressiva consueta dell'interprete, parte essenziale dell'arte filmica di oggi, ciò che Bela Bálázs nota fra viso « decorativo » e viso semplice per il film muto, e fra voce troppo educata e « voce semplice » per il parlato, si è formata con un ritmo e risultati certo meno appariscenti degli altri mezzi narrativi del film.

Negli ultimi anni del *muto* si raggiunse certamente una nuova arte espressiva, che ridava con la microfisionomia, con le dimensioni dello spirito e con la microdrammaturgia fisionomica, all'uomo-attore l'espressività e il linguaggio di tutto il corpo dell'antica arte pantomimica. Ciò in quel primo manifestarsi delle nuove forze creative del cinema, che mirò poi addirittura, con l'evoluzione dell'arte dell'inquadratura e del montaggio, al raggiungimento dello « stile puro » che escludeva perfino soggetto e

---

[1] Umberto Barbaro, *Il problema della prosa cinematografica,* in « Bianco e Nero », VI, 8, agosto 1942.

sceneggiatura. Ci si voleva con tale evoluzione del linguaggio cinematografico avvicinare alla *realtà,* traendo lo svolgimento e una propria tematica dalla totale espressione visiva (estrinsecazione della visività) di cose e di uomini, ma che purtroppo degenerò nel documentarismo formalistico: « *afferrare attraverso la fotografia la verità viva e immediata* ». Motivo ripreso dal film italiano dell'ultimo dopoguerra che vi ha aggiunto, con la verosimiglianza naturalistica (carattere casuale proprio del genere) il motivo politico o sociale-morale come forza di persuasione.

Di fronte alla stessa formazione della sceneggiatura la tecnica espressiva dell'interprete ci appare come un lento progredire di nuovi mezzi. E ciò fu evidentemente dovuto soprattutto al fatto che l'attore appagò, come sempre appaga, il suo pubblico contemporaneo, che lo giudicava però con le esigenze formulate dalle misure, e dalla conoscenza che lo spettatore aveva di quell'arte.

Appagarono il pubblico le espressioni che avevano come analogia le reazioni della mimica tradizionale dell'attore e del mimo (risultato e accordo di paradigmi convenzionali e, si può dire, universali fra spettatore e attore) come l'estrinsecazione dei riflessi fisiologici nati con l'uomo. Appagarono Sarah Bernhardt e Lyda Borelli nelle piú elaborate trasfigurazioni plastiche, appagarono Novelli e Manetti con la loro espressività a volte estremamente accentuata ma sempre contenuta entro limiti ben definiti, cosí come hanno appagato gli attori presi dalla strada del film neorealistico italiano o quelli dalla accentuata tipizzazione del film americano.

Evoluzione del linguaggio dell'attore

L'arte, o meglio la tecnica espressiva dell'attore cinematografico, è passata attraverso tutto un processo di adattamento prima di pervenire a ciò che oggi chiaramente si può definire « recitazione cinematografica » e che ha un suo ritmo, delle sue linee, un suo tipo e delle leggi inconfondibili. Già però una Francesca Bertini aveva intuito — con i suoi caratteri vivi — questa estrinsecazione cinematografica *sensibilizzante,* che di poi fu portata dagli attori svedesi sul piano di una vera « tipica costante » piú che su quello di una semplice intuizione.

Alcuni motivi dominanti permangono però per lungo tempo

nell'interprete e rimarranno per sempre. Nel 1923 gli attori di Pabst, e perfino nel '28 in film come *Die Buche der Pandora* o *Lulú* non differiscono molto, nei gesti (le mani sul capo per il terrore) negli atteggiamenti (pose di seduzione, espressioni di ferocia, moti di gelosia, impennate di allegria), dai confratelli del primo cinema italiano e francese.

Il *tipo di linguaggio* si può dire che non subisca rapidi mutamenti e rivediamo, a distanza di dieci anni, gli stessi gesti per signficare le identiche cose. Vi è il linguaggio pantomimico che è lo stesso con le varianti delle birichine voltate di una Menichelli, le sortite di un Bilancia o un De Riso. Sostanzialmente si continua a congedare il servo con un gesto, si indica il cocchiere che può ascoltare il colloquio intimo, si ammicca furbescamente, ci si parla insomma con la primissima pantomina. In ciò il *raccontare* è simile fra tutti e si rotea lo sguardo bieco per l'insana passione come si volge lo sguardo in alto pel sogno.

Ma è attraverso questo linguaggio adoperato ugualmente da Collo e da De Riso, da tutti, che si ha la varietà artistica dell'attore, che va dalla equilibrata e sfumata costruzione di un Carminati alla potente personificazione della Borelli, che influenza tutte le attrici dei suoi gesti piú significativi. Infatti tutte le attrici risentono il gusto della sua personalità espressiva, e anche le grandi venute dopo traggono ispirazione da medesime dilatazioni di stati passionali.

Vediamo che attrici, che sono tutte prese nel racconto diretto, ad un certo momento introducono l'immagine « preziosa », la *posa* che è di tutti. Ed è naturale che sia cosí, poiché anche oggi il cinema si regge su questa potenza di assimilazione dell'immagine.

Ma nella evoluzione di questo linguaggio va sopratutto notato l'apporto di ogni personalità. Ci si convince in tal modo che nulla è passato senza lasciare una esperienza.

Gli attori si distinsero subito in due correnti. Quelli che nell'estrinsecare una passione la trasfigurano, che usano un loro particolare stile espressivo facendo nascere l'espressione da una specie di composizione tutta personale, e quelli che dànno dell'espressione il riflesso cosiddetto « vero ». Si intende che parliamo sempre dell'*interprete-attore*. Nella forza del racconto d'immagini entrambi hanno uguale potenza. Cosí abbiamo fin dall'inizio la recitazione della Borelli e quella della Bertini, Carminati e Capozzi. Non si intende parlare di attori a tipi fissi o attori di ca-

ratteri. Tale distinzione sarà fatta a suo tempo. E' stile di recitazione, e recitazione come *estrinsecazione pura di passioni.*

Alla formazione del *linguaggio cinematografico* ha senz'altro contribuito maggiormente la seconda, aumentando di volta in volta un « repertorio » di espressioni, specie nell'uso della sfumatura e dei controsensi. La prima porta con sé maggiormente evidente la personalità visiva dell'interprete, e soltanto taluni aspetti arricchiscono il momentaneo linguaggio; il gusto corrente ne prende taluni aspetti. Ecco talune eccentricità cinematografiche che diventano di moda, ma ciò che rimane è quanto queste espressioni apportano di arricchimento alla costante del linguaggio. La seconda espressione, nelle sue estreme conseguenze, porta all'uso dell'attore quale elemento plastico senza conoscenza professionale; la prima può diventare l'artificio per l'artificio stupefacente.

Francesca Bertini è il linguaggio *schietto* del cinema; il raccontare con una partecipazione interiore che diviene, di conseguenza, composizione esterna. Essa apre un problema importante del cinema, dal quale tanti equivoci sono nati. Essa è fluida, sciolta, varia come la vita reale: il suo viso, il suo gesto, tutto il suo corpo è *naturalmente* espressivo, e può far nascere la convinzione che attore cinematografico possa essere anche l'uomo che con *facilità mimetica* esprime, per immediatezza istintiva, delle passioni, pur essendo privo di educazione artistica, se non fosse che in lei osserviamo una espertissima guida emotiva e mimetica; un perfetto equilibrio frutto di facoltà espressive ma anche di consapevolezza. L'equivoco è di credere che quella espressione, apparentemente disadorna, sia facilmente sostituibile col principio dell'attore-elemento plastico, e di non osservare come da ogni gesto, da ogni piega del viso nasce una vasta gamma di significati e di puntualizzazioni. *Assunta Spina* è ancora oggi, alla nostra evoluta sensibilità cinematografica, un modello di ricchezza e di forza espressiva.

* * *

Come delle tracce che gli intellettuali hanno lasciato nel cinema in ogni loro contatto si è opportunamente fatto motivo di raccolta, così credo sia sommamente utile osservare quale apporto o quale esperienza può trarre il cinema dal contatto con figure di interpreti teatrali sommi, che si sono avvicinati al cinema con consapevolezza e serio esame.

Le osservazioni, i risultati raggiunti, le incompiutezze rive-

latesi, sono importantissime tappe anche nella evoluzione dell'arte dell'interprete cinematografico. E in ciò la fortuna ha assistito il cinema, giacché esso vanta di essere stato « saggiato » dalle piú forti personalità del grande teatro mondiale, ora scomparso, da quel teatro che, erede di tutta una tradizione e al culmine della sua perfezione, poté lasciarci, non solo una documentazione sia pure approssimativa di se stesso, ma soprattutto i passi di un virtuosismo tecnico espressivo che, a chi sa ricercare e vedere, offre efficaci spunti e guida preziosa.

E quale ventura maggiore per il cinema di aver fatto le sue prove sull'espressione piú potente che il teatro di tutti i secoli conobbe, quale fu quella di Eleonora Duse?

La Duse ha sempre avuto osservatori che giudicarono il suo lavoro cinematografico come un episodio minore e transitorio della sua vita, e perciò da non richiedere speciali attenzioni. Per noi che ne conoscemmo le virtú teatrali e ci interessiamo della vita dell'interprete cinematografico, tale esperienza è di capitale importanza.

Su quale strada si pose la Duse nella tecnica cinematografica? Da autentica grande attrice si espresse sul piú schietto campo classico dell'arte espressiva e perciò anche cinematografica. Sintesi plastica della grande arte greca, aveva quella nobile semplicità nella grandiosità dell'atteggiamento e dell'espressione, della quale Winkelmann dà una chiara immagine: « *come il mare sebbene imperversi sulla superficie, rimane tranquillo nel fondo* »: come una figura greca dimostra sempre, in mezzo alle tempeste, un'anima grande e imperturbabile. Non si può dire che la passione prenda questa o quella parte del corpo del personaggio interpretato dalla Duse: è tutto il personaggio preso da esso, e pur non rivolgendosi con nulla alla nostra attenzione fa sentire in noi i suoi spasimi, le sue trepidazioni di madre, con una fermezza di animo espressa, con uguale potenza ed equilibrio, da tutta la figura. Come Lessing ci fa nascere dalla sofferenza del Laocoonte il desiderio di poter sopportare con eguale fermezza il dolore, cosí la pena della madre e il suo sacrificio sono comunicativi al massimo.

Da questo principio, male inteso, è nato quell'equivoco della *regola della inespressività* che ha come motto: « *la civiltà e la decenza ci vietano di piangere, di ridere e di gridare* » (Lessing), assai di moda qualche anno fa nel cinema.

Nella Duse si nota il cosciente interrogativo dell'artefice davanti al mezzo nuovo. Da qui anche quella misura e quell'equi-

librio nel suo stile. Ma balza potentissima l'espressività dell'artista che sottolinea con mano sicura: racconto, carattere, rapporti, situazioni.

La Duse in *Cenere* è la mirabile sintesi che scopre le grandi linee classiche di una completa arte cinematografica dell'attore, dove si ritrova racconto e stile; la tecnica cinematografica della Duse è si può dire piú vicina alla tecnica teatrale della Duse del 1923 (ultima sua essenza espressiva) che quella teatrale contemporanea a *Cenere*. Comunque è innegabile che nel cinema fece suo il motto di Leonardo: « *Siano le attitudini degli uomini con le loro membra in tal modo disposte, che con quelle si dimostri l'intenzione del loro animo* ».

L'esattezza e la potenza di espressività cinematografica della Duse non è inferiore o, come suol dirsi, meno *aggiornata* di quella di una delle grandi attrici cinematografiche d'oggi, come acutamente osserva Bela Bálázs per Giotto, che non è meno artista perché non conosce le leggi della prospettiva.

La Duse è assolutamente integra nella sua espressione; non ha bisogno di alcun arricchimento artistico. Essa comprese che il linguaggio cinematografico era diverso da quello teatrale; che il problema non era di dare espressività a delle parole, come non era di farsi riprendere dalla macchina in pose di invasamento passionale, ma che si trattava di raccontare facendo scaturire dal silenzio gesti, espressioni frugati dall'occhio della macchina nell'anima, e da questi espressi non come parole, ma come autentiche trasfigurazioni di stati d'animo. Sentí che doveva rispondere al diretto e penetrante interrogativo della macchina da presa con un pari e non meno originale linguaggio, dotato di una propria verità di ugualmente alta potenza espressiva.

Principio valido per *The immigrant* come per *Modern Times* come per *Limelight* e per tutti gli altri personaggi creati da Chaplin, poiché Chaplin, avendo registrato con la macchina da presa motivi universalizzati, sia con la mimesi clownesca e pantomimica, sia con la recitazione completa dei suoi personaggi parlanti, ha sempre puntato decisamente sulla *espressività* dell'interprete e sulla originalità autonoma del linguaggio filmico.

Carlo Tamberlani

Il mondo di Carl Theodor Dreyer

Carl Dreyer ha portato a termine un altro film. In tutto il mondo, negli ambienti interessati all'arte cinematografica, grande attesa suscitò nel 1954 la notizia che il famoso regista danese era di nuovo al lavoro, stavolta intorno a un film basato sul dramma « Ordet » (La parola) del grande drammaturgo Kaj Munk, un parroco dello Jutland che fu assassinato dai nazisti nel 1944 a causa del patriottismo dei suoi scritti e dei suoi sermoni. E pochi mesi fa, il 10 gennaio 1955, c'è stata la « prima » del film, al cinema « Dagmar Bio » di Copenhagen di proprietà dello stesso Dreyer. Erano passati circa dodici anni dal giorno in cui il pubblico danese aveva avuto l'ultima occasione di conoscere un lavoro di Dreyer: *Vredens Dag* (Dies Irae), presentato per la prima volta al « World Cinema » di Copenhagen il 13 novembre 1943. [1]

Ma contrariamente a quanto avvenne per *Dies Irae,* che nel 1943 fu quasi fatto a pezzi dalla grande maggioranza dei critici ed ebbe i primi riconoscimenti solo dopo che, a guerra finita, fu proiettato fuori dalla Danimarca, *Ordet* è stato accolto con entusiasmo quasi del tutto privo di riserve dai critici di tutto il paese. In realtà questa circostanza è piuttosto sospetta, perché né il livello della critica cinematografica danese né il gusto degli spettatori ci pare abbiano subito grandi mutamenti dal 1943 ad oggi. Tra gli ammiratori dell'arte di Dreyer, che un tempo lo difesero contro quelle che ad essi sembrarono delle critiche infondate, il nuovo film è stato invece accolto non senza gravi riserve, e ha costituito poco meno che una delusione.

In questa occasione, ci sembra che un'analisi completa di

[1] L'insuccesso svedese di Dreyer, *Två Människor* (Due esseri umani, 1945) non è mai stato presentato al pubblico in Danimarca.

tutta l'opera creativa di Dreyer s'imponga. Se vogliamo spiegarci perché *Ordet* non raggiunge il livello artistico della maggior parte dei precedenti film di Dreyer dobbiamo porre questa indagine in relazione con l'intera opera di lui. E in tal senso si cercherebbe invano un'analisi soddisfacente. L'eccellente biografia di Dreyer compilata da Ebbe Neergaard [1] si limita essenzialmente a una descrizione dei film e soprattutto al modo in cui ciascuno di essi fu realizzato — e il titolo del libro, che tradotto significa « Il lavoro di un regista cinematografico » rivela chiaramente l'assunto —, e non piú di una o due volte azzarda una valutazione artistica. Aspetti parziali del lavoro di Dreyer sono anche stati piú volte trattati nella letteratura cinematografica. Ma un'analisi completa, ripetiamo, manca tuttora.

Senza alcuna pretesa di essere in tutto esauriente, questo articolo cercherà di colmare almeno in parte tale lacuna.

Carl Theodor Dreyer deve esser collocato a un livello unico nell'arte del film. Nel cinema danese non solo egli non è secondo a nessuno, ma addirittura è solo, mancandogli qualsiasi termine di confronto negli altri registi danesi. Ed anche a un livello internazionale appare molto difficile incasellarlo in qualche modo, poiché un solo regista, tra i viventi, sembra recare qualche tratto di somiglianza con lui: Robert Bresson. Certo, un parallelo tra Dreyer e Bresson suscita qualche sorpresa, ed è un fatto abbastanza curioso che nessuno dei due appare essere influenzato dall'altro, entrambi avendo conseguito il proprio particolare stile espressivo in maniera del tutto indipendente.

Tuttavia, Dreyer non sta completamente isolato nella storia del cinema. (Quest'affermazione potrebbe meglio applicarsi a Bresson, se egli non avesse appunto Dreyer come termine di paragone). Già nel 1920 Dreyer fu il primo regista danese che introdusse i principi di Griffith sul montaggio nel film *Blade af Satan Bog* (Pagine del libro di Satana), combinati con una tecnica del primo piano espressivo anch'essa simile a quella di Griffith. Il film seguente, *Praesteenken* (La quarta alleanza di Madama Margherita), realizzato nel 1921 per la Svensk Filmindustri, era chiaramente influenzato dallo stile lirico-naturalistico di Sjöström e di Stiller. La vasta concentrazione della materia emotiva nei film di Dreyer, unita alla coerenza degli ambienti e degli scenari — cosa riscontrabile in quasi tutti i suoi film — reca chiaramente

---

[1] Ebbe Neergaard, *En Filminstruktörs arbejde,* Atheneum, Copenhagen, 1940. Edizione inglese: *Carl Dreyer,* British Film Institute, New Index Series, n. 1, London, 1950.

l'impronta di Eric von Stroheim. *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) e *Vampyr* (1932), che vengono comunemente considerati come il superamento dello stile dell'avanguardia francese, apparentano Dreyer a registi come Réné Clair e Jean Epstein. Fra i registi francesi di una generazione piú recente, Dreyer stesso ha spesso attribuito a Marcel Carné il diritto di considerarsi uno dei modelli ai quali egli ha attinto, in misura non inferiore a quella del neorealista Vittorio De Sica. Il critico svedese Gerd Osten ha paragonato Dreyer ad Alf Sjöberg, ed io stesso, dal mio canto, indicherei Sergei M. Eisenstein (specie quello de *La linea generale*) e Luis Buñuel come registi non privi di punti di contatto con Dreyer (ma son convinto che Dreyer stesso sia inconsapevole di questi ultimi raffronti).

Questa enumerazione, forse un po' pedante, è tale comunque da porre in piena luce la grandezza di Dreyer; sia che egli sia stato volta a volta influenzato in qualche maniera da alcune delle piú dotate personalità e da alcuni dei piú autentici talenti del mondo cinematografico, senza tuttavia mai rifarsi ad essi pedissequamente, sia che egli abbia conseguito in posizione di assoluta indipendenza quell'alto grado di eccellenza artistica che pone le sue realizzazioni al livello dei piú grandi capolavori della storia del cinema.

Dreyer è dunque uno dei maggiori registi viventi, su un piano internazionale per statura e per stile, ed è comunemente considerato tale che in tutto il mondo qualsiasi paese potrebbe considerarlo proprio figlio. Ma in certa misura ciò è forse dovuto al fatto che non esistono effettivi legami tra lui e il cinema danese. Non v'è dubbio che egli abbia esercitato per numerosi versi la sua influenza su di esso, ma è altrettanto certo che in esso egli non è come « a casa propria » [1].

Ma quali sono i tratti caratteristici di Dreyer? E' difficile rispondere brevemente a tale quesito; il problema è che Dreyer appare troppo complesso per esso. Definirlo un regista profondamente psicologico è cosa che può essere accettata senza riserve ma è ben lungi dall'essere esauriente, perché il suo modo di esserlo è in se stesso eccezionale. Il suo genio appare, nelle intenzioni, continuamente alla ricerca del limite estremo degli umani sentimenti, delle profondità insondate dell'animo, degli angoli

[1] Il saggista svedese Gerd Osten, per esempio, nel suo volume « Nordisk Film », non include Dreyer nel capitolo dedicato al film danese, ma in piena coerenza lo pone in connessione con Alf Sjöberg e Ingmar Bergman.

e delle pieghe del subcosciente, dove paura e salvezza, martirio e trionfo incessantemente lottano in eterno antagonismo. Questo conflitto, che l'essere umano conformemente alla concezione di Dreyer deve sostenere in completa solitudine, è il motivo dominante di tutti i suoi film. E' per questo che essi raramente sono veramente quello che sembrano essere, e seguono in realtà temi diversi da quelli che appaiono superficialmente. E benché la vocazione per l'esperimento sia dominante nell'arte di Dreyer, egli non è uomo da utilizzare al massimo gli espedienti tecnici in un singolo film. Egli rinunzia a servirsi di altro che una piccola parte dei mezzi cinematografici, ma quei pochi, per converso, utilizza sostanzialmente nel corso di tutto un film in una tal maniera che spesso sconcerta lo spettatore, e generalmente induce a stanchezza i pubblici piú sprovveduti. E' unilaterale e monocorde nella scelta dei soggetti e li contiene sempre entro limiti ben precisi, ma ciò appunto perché egli è riuscito a concentrare interamente la sua forza espressiva in quei soggetti cosí limitati, in maniera che scene e persone, ambiente e arredamento, tempi e ritmo siano saldati insieme in un tutto monumentale.

I rapporti tra Dreyer e i suoi attori han piú volte formato oggetto di discussione da parte dei critici e da parte di lui stesso, e c'è chi ritiene che qui possa rinvenirsi la chiave della sua peculiarità. Spiegazione accettabile ma certo non sufficiente; tuttavia questo punto può offrire una possibilità di toccare il centro della questione, e costituire come un punto di partenza.

Dreyer si è apertamente dichiarato — per esempio, in una conferenza tenuta al « Circolo studentesco » di Copenhagen il 1° dicembre 1943 — un seguace di Stanislavsky e del suo « sistema ». In quell'occasione egli sostenne che:

— nessun attore è in grado di creare stati d'animo veri e credibili « a comando », perché non è possibile *estorcere* i sentimenti: essi debbono emergere dal di dentro;

— se ciò riesce, la vera espressione appare spontaneamente.

Ciò perchè:

— l'attore non deve mai procedere dall'esterno con l'*espressione*, ma dall'interno con *l'emozione*.

E infine:

— per ogni scena non c'è che una espressione che sia realmente vera, e *una soltanto*. [1]

[1] Il corsivo è di Dreyer.

Queste affermazioni sono di Dreyer. Avrebbero potuto essere, senza alcuna variante, di Stanislavsky in persona.

E' evidente che il « sistema » di Stanislavsky, da lui sostenuto per gli attori teatrali, può essere conveniente anche per gli attori dello schermo, e naturalmente gli stessi russi accolsero tali idee fin dagli anni immediatamente seguenti il '20, cercando di adeguarle alle esigenze del cinema. E' noto universalmente che il regista (nonché teorico e attore) russo Vsevolod Pudovkin è un pioniere in questo campo, e i suoi saggi senza dubbio furono studiati da Dreyer. Pudovkin racconta in qual modo il lavoro teatrale di Stanislavsky lo portò faccia a faccia con problemi dei quali solo l'arte del cinema può offrire una soddisfacente soluzione. Ciò risultava affatto evidente dagli esperimenti compiuti da Stanislavsky allo « Studio I » del Teatro d'Arte: un minuscolo palcoscenico sperimentale, di proporzioni cosí ridotte che il pubblico veniva a trovarsi quasi a diretto contatto con gli attori. Grazie a questa intimità fra spettatori e attori ogni semitono, ogni sottile sfumatura veniva ad acquistare un'estrema importanza. In effetti, non è altro che il « primo piano » cinematografico che ci si presenta,e il passo dallo « Studio I » al cinema è minimo. Con l'aiuto del primo piano l'intimità può esser portata a tal punto che l'uditorio sia posto faccia a faccia, occhi negli occhi, direi, con gli interpreti. La teoria di Stanislavsky sul « circolo interiore » — l'attore deve esser conscio unicamente delle cose e delle persone che gli sono immediatamente vicine — ottiene la sua massima valorizzazione nell'arte cinematografica. Ma nello stesso tempo l'arte cinematografica postula nuove esigenze: i tipi umani debbono essere assolutamente veri, per cui gli attori possono convenientemente esser sostituiti da « uomini della strada », cosí come ambienti e scenografie debbono essere reali (il che non vuol necessariamente dire realistici e naturalistici).

E' interessante rilevare come Dreyer abbia anticipato certi procedimenti che piú tardi sarebbero diventati cosí dominanti, presso i russi, nella teoria e nella pratica del film. Già nel 1920 Dreyer si serví di « uomini della strada » nei ruoli secondari di *Praesidenten,* il suo primo film, e l'anno seguente lavorò in ambienti reali nel girare *Praesteenken,* in un'epoca, cioè, in cui i film erano ancora quasi interamente realizzati in teatro. Ma questo *cast* « reale » e questa scenografia « autentica » non lo trasci-

narono certo a realizzare dei film naturalistici: essi gli servirono unicamente per creare un certo sfondo, una certa atmosfera intorno ai personaggi, ed anche come mezzo per influenzare gli attori. Quando gira in teatro, Dreyer ama la massima concentrazione dell'ambiente: qualsiasi elemento che possa recar disturbo dev'essere eliminato, e gli attori debbono penetrare completamente il mondo di Dreyer e lasciarsene assorbire. In questo senso egli sviluppa le teorie di Stanislavsky: scenografia e arredamento hanno il compito di suggestionare gli attori non meno che i futuri spettatori. In effetti, ambienti e arredamento, scene e costumi ed anche il gioco degli attori non sono altro per Dreyer che elementi subordinati, necessari allo snodarsi della vicenda, ma destinati gradualmente a sparire, ad essere assorbiti allorché il regista stia per attingere l'autentico obbiettivo della propria arte: l'essere umano posto di fronte alla solitudine e al terrore, isolato dai propri simili e dal mondo esterno, con l'animo messo a nudo. E' solo in una tale situazione che il genio di Carl Dreyer può insinuare nella mente le filmiche spie in virtú delle quali noi ci sentiamo percossi sui nervi scoperti, mentre un senso di solitudine senza confini passa turbinosamente su di noi dallo schermo come un soffio glaciale. E allora quale miracolo appare dinnanzi a noi! Lo spazio vuoto ribolle di vita; tutto ciò che così bene si nutre di solitudine e d'isolamento, il terrore e la salvezza, il fato e il dubbio, la sofferenza e la liberazione, tutto esplode sullo schermo, e l'individuo diviso, lacerato, dal cuore infranto ecco che rivive, purificato e vero.

Ed ecco allora che i tratti caratteristici dell'arte di Carl Theodor Dreyer possono essere espressi nella formula dialettica: l'essere umano con tutte le contingenze che lo circondano dev'esser completamente atomizzato come condizione della sua resurrezione artistica. Il genio di Dreyer è fondato su ciò, che la sua arte espande realmente se stessa a un tal punto, al quale viceversa la maggior parte degli altri registi debbono segnare il passo per la semplice ragione ch'essi avanzano nelle pastoie della materia. Con l'ausilio del mezzo cinematografico Dreyer ha di volta in volta descritto fenomeni che comunemente si considera impossibile mostrare, ed ha aperto la strada verso le insondate profondità dello spirito. In effetti, egli ci ha mostrato sullo schermo dei veri miracoli, miracoli dell'arte cinematografica.

Il complesso dei problemi dai quali l'arte di Dreyer ha preso l'avvio e dei quali si è nutrita, è profondamente fondato sulla scomposizione e trasformazione psicologico-sociale dell'uomo,

cominciando dalla dissoluzione del feudalesimo e dalla incipiente apparizione del capitalismo: un periodo storico che copre press'a poco cinquecento anni e che comprende avvenimenti come persecuzioni di ebrei, roghi, inquisizione, guerre di religione e caccia alle streghe. Dopo qualche secolo di apparente tranquillità e distensione, il fenomeno psicologico-sociale, tipico del tardo Medio Evo, sembra ora riapparire su scala anche piú vasta. Non è certo un caso che soggetti e avvenimenti medioevali stiano ora interessando la letteratura e il teatro — specie nei paesi anglosassoni — con crescente frequenza. Nell'arte del cinema Carl Dreyer — molto prima che ciò divenisse un elemento dominante della letteratura e del teatro — ha scelto i suoi soggetti entro questo spazio, e con una intensità tale da farne il motivo costante dell'intera sua opera.

Si ritrova l'inquisizione come uno dei temi principali di *Blade af Satans Bog,* mentre il motivo della strega appare per la prima volta in *Praesteenken* [1]. Non ho visto *Elsker hverandre* (Amarsi l'un l'altro, 1921), e vi sono d'altronde scarse notizie su quest'opera; ma è noto che essa tratta delle persecuzioni antisemite, ha come tema il martirio del popolo ebreo. In *La passion de Jeanne d'Arc,* in *Vampyr* e in *Vredens Dag,* tre film legati fra loro da stretti riferimenti e che compongono una specie di trilogia, il motivo della stregoneria e quello del martirio emergono con la massima chiarezza [2]. Un altro film, progettato in Svezia e che non fu mai realizzato a causa dell'insuccesso di *Tvá Mäniskor,* era anch'esso basato sul tema del vampirismo [3].

Se, ancora, proviamo a mettere in relazione il terrore della stregoneria con la possessione erotica e la magía sessuale, cosí com'è innegabilmente in Dreyer, c'imbatteremo finalmente nei soggetti di *Mikaël* (1924) e di *Tvá Mäniskor* (1945). Cosí ognuno dei lavori piú rimarchevoli di Dreyer appare solidamente poggiato su delle fondamenta comuni, psicologicamente legato al tardo Medio Evo e alle estreme risultanze religiose di quell'epoca:

---

[1] La protagonista è realmente una strega nella prima parte del film. L'improvviso cambiamento nella seconda parte è pressoché inesplicabile se, come risulta, Dreyer ebbe realmente la massima libertà di azione.

[2] Sarebbe assolutamente la stessa cosa interpretare Giovanna come una sorta di « strega santa » e Anna come una martire (dell'amore). Le concezioni di Dreyer rispettivamente sui martiri e sulle streghe appaiono strettamente collegate.

[3] L'idea era stata fornita dal dramma: « Essi camminavano soli » di Max Entor, sul quale si basò poi il film *La figlia delle tenebre* diretto da Lance **Comfort.**

Calvinismo e Puritanesimo anglosassone. Queste tendenze sono pienamente dominate dalla dottrina della predestinazione: la predeterminata e inevitabile elezione o perdizione, e indica il trionfo dell'istinto di morte sull'affermazione della vita. Ma poiché l'affermazione della vita non può esser definitivamente esclusa dagli esseri umani, essa viene affidata alla Donna. E, in conformità con la concezione puritana, nessuna donna è assolutamente libera dal peccato originale, per cui ognuna di esse è « a priori » una strega in potenza. L'eterno conflitto tra i sessi non è se non l'esteriore indicazione del conflitto tra l'istinto di morte, proprio dell'Uomo, e l'affermazione della vita, propria della Donna. Nella commedia « The Lady is not for burning » di Christopher Fry si ritrova ancora una volta questo tema, chiaro e puro con le sue implicazioni puritane e con un dichiaratamente ammesso motivo della strega. La donna di questa commedia, Jennet, è pericolosa — cioè è una strega — perché è diversa dagli altri, è femmina nei pensieri e nei sentimenti, e caratterizza se stessa come segue: « Il mio passato ha subíto il supplizio della ruota di un sogno: si è perso in una ricerca. E cosí per me, l'attuale! Quel che tocco, quel che vedo, quel che so; il fatto essenziale ». L'istinto di morte dell'uomo è inequivocabilmente rivelato dal suo letterale desiderio di esser suppliziato. Ma anche se l'uomo non subisce la tortura, e la signora non viene bruciata, e la battaglia tra i sessi conosce una tregua, la commedia termina con le parole: « E Dio abbia pietà delle nostre anime! », che è l'ultima frase pronunziata dall'Uomo. Presto o tardi la battaglia si riaccenderà.

Se infine vogliamo interpretare il problema della « strega » come un riflesso del perpetuo conflitto tra l'istinto di morte del Maschio e l'affermazione di vita della Femmina nella cultura occidentale, dovremo definire Mads (la vecchia nutrice, interpretata da Mathilde Nielsen) del film *Du skal aere din Hustru* (L'angelo del focolare, 1925) come una specie di simbolo del matriarcato, che alla fine sconfigge il tirannico, egoistico e distruttore patriarcato. In tal modo viene istituito un legame anche con l'unico film di Dreyer di qualche importanza non citato finora. Restano fuori solo *Det var Engang* (C'era una volta..., 1922) e *Glomdalsbruden* (La sposa di Glomdale, 1925), considerati in genere rispettivamente un errore e un piccolo intermezzo.

Il fatto che un motivo determinato possa esser rintracciato attraverso ciascuno dei film importanti diretti da Dreyer sta a indicare che Dreyer stesso è in un modo o nell'altro impegnato

nel conflitto. I motivi personali non appartengono ad altri che alla intimità di lui, ma noi possiamo occuparcene per il solo fatto che egli, usando del mezzo cinematografico, è riuscito a proiettare quel conflitto come un riflesso di alcuni conflitti piú generali. In tale proiezione — che è evidentemente il fondamento della vera arte — Dreyer sembra aver còlto uno dei cardini piú importanti su cui si basa la civiltà moderna: la lotta tra umanesimo e puritanesimo (in termini moderni: tra democrazia e dittatura). Che l'arte di Carl Dreyer trovi le sue scaturigini in un sincero umanesimo è fuori discussione: la sua simpatia và certamente all'affermazione della vita, e di conseguenza i suoi personaggi principali sono essenzialmente dei caratteri femminili. Ma, secondo ogni apparenza, essi possono tuttavia essere purificati solo attraverso la sofferenza, e cercare la salvezza definitiva nel martirio. Solo quando sono faccia a faccia con la morte, abbandonati e traditi da tutti, essi appaiono candidi e purificati sullo schermo, avvolti dalla nostra — e di Dreyer — simpatia. Riesce forse il puritano istinto di morte a ottenere finalmente il successo su Dreyer? O forse ha ragione il critico svedese Gerd Osten il quale, interpretando l'opera di Dreyer in chiave psicanalitica, avanza l'ipotesi che il timore di Dreyer per le donne rivesta nell'arte di lui un ruolo assai piú importante di quel che finora non si sia pensato? Tale affermazione non può esser rigettata cosí semplicemente. In ogni modo è un fatto incontestabile che esiste un antagonismo, nell'intimità stessa di Dreyer, che riflette dei problemi essenziali della nostra società. Ed è per questo che la sua arte tocca ciascuno di noi. Egli reca un messaggio al nostro tempo.

Dreyer è stato in numerose occasioni definito il Kafka del cinema, e tale definizione tocca indubbiamente il punto esatto della questione. Sia l'uno che l'altro han rivolto la loro attenzione a soggetti bizzarri ed eccezionali, sia l'uno che l'altro sono decisamente antirealistici. E i conflitti interiori, che costituiscono il motivo conduttore della loro arte, fondano con evidenza su una base comune. Nella sua recensione a *Ordet* in « Kosmorama », rivista del Museo Cinematografico danese, il critico Erick Ulrichen ha avanzato — assieme a quello di Kafka — i nomi di Edgar Allan Poe, Pierre Anderzel, Guy Endore e Walter de la Mare, come possibili fonti d'ispirazione per Dreyer; ed io son pienamente d'accordo con lui. Su questa traccia, il nome di Kaj Munk immediatamente appare sospetto, quando venga posto in relazione con quello di Dreyer.

E' vero che Kaj Munk non è essenzialmente un realista, ma non è neanche un anti-realista. Se proprio lo si volesse classificare, la definizione piú adatta per lui sarebbe « teatralista » (il termine è altrettanto assurdo quanto quella « riteatralizzazione del teatro » che i suoi drammi intendono propugnare). Egli adopera la tecnica teatrale e drammatica con ammirevole abilità, ed è capace di fondere nelle sue opere stili assai diversi con felici risultati. E benché « La parola » occupi un posto particolare nell'opera complessiva di Kaj Munk, essa non esorbita tuttavia dal suo ambito consueto. Tecnicamente appartiene al realismo, con chiare influenze ibseniane. Dal punto di vista della immaginazione è invece antinaturalistica, e in essa si possono rinvenire non poche reminiscenze di quel piccolo capolavoro di Maurice Maeterlink che è « L'intrusa ». Tuttavia è indubbio che l'innegabile suggestione scenica del lavoro è da attribuire alla solida struttura e all'impareggiabile stringatezza drammatica. La forte impressione che essa produsse su Dreyer all'epoca della sua prima rappresentazione al teatro « Betty Hansen » di Copenhagen nel 1932 fu dovuta probabilmente alle intenzioni antinaturalistiche del dramma.

Ma questo dualismo esistente nel dramma di Kaj Munk non era appunto tale da offrire particolari occasioni a Carl Dreyer? Non sembra improbabile, ma pure ciò non si è verificato. E non si è verificato per il fatto che Dreyer, preso da eccessivo rispetto per il lavoro di Munk, ne ha conservato intatta la struttura realistica. Un tale rispetto merita tutti gli elogi, in un'epoca in cui i testi della letteratura e del teatro subiscono quasi quotidianamente alterazioni e vivisezioni dagli spietati trincetti dell'industria cinematografica. Ma nel caso di « Ordet » esso ha portato Dreyer in un vicolo cieco, nel quale le sue caratteristiche qualità filmiche han perso ogni possibilità di manifestarsi chiaramente; e al tempo stesso la incapacità di Dreyer ad esprimersi realisticamente con disinvoltura ha causato il soffocamento dei pregi drammatici di Munk.

« Ordet » aveva già subíto una prima riduzione cinematografica nel 1943 presso la Svensk Filmindustri, ad opera del regista Gustav Molander e dello scrittore Rune Lindström, il quale vi agiva anche come attore nella parte di Johannes. Il film svedese aveva per molti versi conservato la massima libertà nei confronti dell'originale specie per quanto riguardava l'ambientazione, per cui si svolgeva in località svedesi e i caratteri erano modellati in conseguenza. Molander si era però tenuto fedele a

Munk in un punto: la tecnica realistica e il perfetto rigore drammatico dell'opera teatrale erano rimasti intatti. Tale realismo veniva conservato anche nel momento in cui il « clima » del dramma — la resurrezione — veniva ad assumere un significato evidentemente simbolico. In un periodo di scrupoli religiosi, Johannes è diventato vittima di uno « shock » psichico in seguito alla morte accidentale della fidanzata, della quale egli si sente responsabile. Il rimorso e il complesso di colpevolezza lo conducono a uno stato neurotico di insania. La morte di Inger (interpretata da Wanda Rothgard) lo pone ancora una volta di fronte alla medesima situazione — violentemente accentuata dalle barbare consuetudini di sepoltura, probabilmente di origine pagana, che ancora sono in uso in certi lontani villaggi dello Halland in Svezia — ed egli guarisce della sua insania, ritorna alla normalità.

Nell'interpretazione di Gustav Molander la resurrezione della donna sta chiaramente a simboleggiare la resurrezione della natura emotiva e intellettuale di Johannes. In tal modo il miracolo di Kaj Munk viene interpretato come la risurrezione dell'intelletto, basata su dati scientifici ma che tuttavia appare miracolosa a coloro che ne sono direttamente toccati.

La giustezza di questa costruzione è stata discussa, e ancora lo sarà in avvenire. Essa non può essere negata « a priori » come possibilità, ma difficilmente si può farla accordare con le reali intenzioni di Kaj Munk. D'altro canto essa è l'esatto risultato dello stile deliberatamente realistico del film. In tal modo la forma esteriore del film ha prodotto un considerevole indebolimento delle intenzioni antirealistiche del dramma.

Nel film di Dreyer appare un tutt'altro atteggiamento interpretativo. Dreyer, è chiaro, vuole che noi accettiamo il miracolo come una realtà. Sulla scorta della stringata tecnica drammatica di Kaj Munk egli avrebbe anche potuto riuscirvi, per quanto il linguaggio filmico sia pieno di trabocchetti ed abbia esigenze molto maggiori che non il palcoscenico. Probabilmente noi avremmo potuto piú facilmente accettare tale posizione nel mondo fantastico e antirealistico di *Vampyr*. Cosí com'è non possiamo accettarla perché nessuna delle due condizioni è stata rispettata, e il miracolo appare come qualcosa di distaccato dagli avvenimenti e dalle persone del dramma.

Il carattere di Johannes è stato trasformato, nel film di Dreyer, in una caricatura che non ha piú alcuna connessione con la figura immaginata da Kaj Munk. La storia d'amore come

causa della sua insania è completamente scomparsa: egli divien pazzo leggendo Soeren Kierkegaard. Anche la natura della sua follia è resa assai diversa da quella ch'era nelle intenzioni del commediografo. Il personaggio in effetti è ben lontano dall'essere « chiuso a Dio », chiuso cioè alla spontanea e primitiva mente umana, come dovrebb'essere di un uomo sconvolto. La confidenza che in lui hanno i bambini risulta assurda: essi dovrebbero piuttosto aver timore e fuggire senza esitazione da un uomo che non li guarda mai mentre parla. Il vecchio Mikkel Borgen (inspiegabilmente ribattezzato in Morten) seconda malamente la concezione che Kaj Munk aveva avuto di un capo gruntvigiano (1), mentre il suo antagonista Peter Skraedder (Pietro il sarto) della « Indre Mission », che Munk aveva concepito come un ipocrita, viene riabilitato da Dreyer. E' soprattutto quest'ultimo particolare che rende palese una differenza di sentimento, che non può non influenzare l'impressione generale che si ricava dal film.

L'attenzione maggiore di Dreyer è polarizzata sul giovane Mikkel Borgen, e l'interprete, Emil Hass Christensen — attore finora piuttosto oscuro e poco apprezzato — ottiene un vero trionfo, sotto la guida di Dreyer, offrendo un'interpretazione di rara potenza, quale non si aveva nel cinema danese dal 1943, l'anno di *Vredens Dag.* Messo faccia a faccia con l'assurdità della morte, un essere non complicato, innamorato della vita reagirebbe in maniera del tutto simile a quella ch'egli fa apparire nel film. E' questo personaggio che ci fa alla fine sentire ancora alla presenza di un essere umano, lasciato solo con se stesso e la propria sofferenza, sul punto di rompere con l'intero ambiente d'ipocrisia e di finzione religiosa che lo circonda. La scena del suo collasso accanto al feretro della moglie ci offre reminiscenze dell'antico genio di Dreyer.

Ma da questo punto di vista non restava a Dreyer alcuna possibilità di un'espansione del suo intreccio attraverso cui il miracolo dell' arte, frammentariamente balenante, potesse pienamente apparir realizzato. La predeterminazione del miracolo, della resurrezione e della conversione non poteva essere alterata senza metter definitivamente da parte Kaj Munk. Cosí, questo

---

(1) Gruntvigianismo e « Indre Mission » (Missione interiore) sono le due tendenze dominanti in seno alla chiesa nazionale danese: la prima segue un punto di vista religioso illuminato e tollerante, la seconda rappresenta una forma chiusa e rigorosa di Cristianesimo.

miracolo troppo tangibile non convince affatto, perché non è in grado offrire in alcun modo liberazione e sollievo.

I drammi di Kaj Munk sono nati da un intelletto dubbioso e scettico. E io credo che lo storico della letteratura danese Ernst Frandsen abbia colto nel segno quando ha affermato che il problema personale di Kaj Munk, indipendente da localizzazioni di tempo e di spazio, è questo: fino a che punto il libero svilupparsi della personalità umana è un valore sufficiente per l'individuo. In un piccolo lavoro teatrale del 1929-30, « Il Re e il Cardinale », egli pose la questione direttamente nei tratti di uno dei personaggi (il cardinal Richelieu). E ancora una volta egli la soffocò con il « No » del Cristianesimo. Ma il costante riapparire della questione nelle sue opere rende chiaro che il dubbio non cessò mai di tormentarlo.

Per Carl Dreyer questo dubbio non è mai esistito. Neanche per un solo istante egli ha mai dubitato dell'inevitabilità della sofferenza come mezzo per raggiungere purezza e chiarificazione. Nei suoi film l'essere umano è piú volte caduto in conseguenza delle sue interne imperfezioni, anche quando credeva di agire nel comandamento di Dio. Per lui la sufficienza del libero svilupparsi della personalità umana è semplicemente un assurdo. La possibilità di un incontro fra questi due artisti di cosí differente posizione ci appare perciò molto problematica, e noi possiamo forse individuare in questa differenziazione la ragione fondamentale per cui *Ordet* non riesce ad attingere il livello delle precedenti insigni opere di Dreyer.

Dreyer ha occasionalmente dichiarato che egli si sente sempre piú attratto dal tema del suo prossimo film. L'augurio di tutti coloro che lo ammirano lo accompagni nella sua fatica.

Boerge Trolle
(Traduzione di Guido Cincotti)

Filmografia di Carl Theodor Dreyer

Film di lungometraggio

1919 - PRAESIDENTEN (Titolo italiano: *Il Presidente;* francese: *Le Président;* inglese: *The President*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Nordisk Films Kompagni - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Karl Emil Franzo - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Hans Vaago - *Scenografia*: Carl Theodor Dreyer - *Attori*: Halvard Hoff (*il presidente Carl Victor v. Sendlingen*), Elith Pio (*il padre*), Carl Meyer (*il nonno*), Jacoba Jessen (*Maika*), Hallander Helleman (*il servo Franz*), Fanny Petersen (*la serva Brigitta*), Olga Raphael-Linden (*Victorine, figlia del presidente*), Betty Kirkeby (*la moglie del presidente*), Richard Christensen (*l'avvocato Berger*), Peter Nielsen (*il Pubblico Ministero*), Jon Iversen (*il fidanzato di Victorine*) - *Prima proiezione*: 9 febbraio 1920, al Panoptikonteatret di Copenhagen.

1920 - BLADE AF SATANS BOG (Titolo italiano: *Pagine del libro di Satana*; francese: *Feuillets du Livre de Satan;* inglese: *Leaves from Satan's Book*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Nordisk Films Kompagni - *Soggetto*: basato su un romanzo di Marie Corelli - *Adattamento e sceneggiatura*: Edgar Hoyer (*rifatta da Dreyer per dissensi con Hoyer*) - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: George Schnéevoigt - *Scenografia*: Carl Theodor Dreyer, *con l'assistenza tecnica di* Axel Bruun e Jens G. Lind - *Attori*: Helge Nissen (*Satana*) - I: In Palestina: Halvard Hoff (*Gesù*), Jacob Texiere (*Giuda*), Erling Hansson (*l'apostolo Giovanni*), Hermansen (*artista*), Weizel (*carpentiere*), Gylche (*rilegatore*), Wilhelm Jensen (*carpentiere*) - II: L'Inquisizione: Hallander Hellemann (*Don Gomez*), Ebon Strandin (*Isabella, sua figlia*), Johannes Meyer (*Don Fernandez*), Nalle Halden (*il maggiordomo*) - III: La Rivoluzione francese: Tenna Kraft (*Maria Antonietta*), Emma Wiehe, Elith Pio (*Giuseppe, valletto poi commissario di polizia*) - IV: Il Bolscevismo in Finlandia: Carlo Wieth (*Paavo Rahja*), Clara Pontoppidan (*Siri, sua moglie*), Carl Hillebrandt (*Tautaniemi, portiere*), Karina Bell (*Naima*) - *Prima proiezione*: 24 gennaio 1921 al Paladsteatret di Copenhagen.

— PRAESTEENKEN (Titolo italiano: *La quarta alleanza di Madama Margherita;* francese: *La quatrième alliance de la Dame Marguerite;* inglese: *The Parson's Widow*) - *Origine*: Svezia - *Produzione*: Svensk Filmindustri - *Soggetto*: basato su un racconto di Kristofer Janson - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: George Schnéevoigt - *Attori*: Hildur Carlberg (*Margarete Pedersdotter*), Einar Röd (*Sofren*), Greta Almroth (*Kari, sua innamorata*), Emil Helsengreen (*Steinar, servo*), Mathilde Nielsen (*Gunvor, serva*), Lorentz Thyholt (*il campanaro*), Olav Ankrust, Kurt Walin - *Prima proiezione*: 4 ottobre 1920, al Rialto di Stoccolma - *Prima proiezione in Danimarca*: 26 aprile 1921, al Paladsteatret di Copenhagen.

1921 - ELSKER HVERANDRE (Titolo italiano: *Amarsi l'un l'altro;* francese: *Aimons-nous les uns les autres;* inglese: *Love One Other;* tedesco: *Die Gezeichneten*) - *Origine*: Germania - *Produzione*: Primusfilm - *Soggetto*: basato sul romanzo « Die Gezeichneten » di Aage Madelung - *Riduzione, sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Friedrich Weinmann - *Scenografia*: Jens G. Lind - *Consulenza artistica*: Professor Krol - *Attori*: Polina Piekowska (*Hanne-Liebe*), Wladimir Gajdarow (*Jakow Segal, suo fratello*), Torleiff Reiss (*lo studente Sascha Krasnow*), Richard Boleslawsky (*Fedja*), Duwan (*il mercante Suchowersky, suo padre*), Johannes Meyer (*un provocatore e spia della polizia*) - *Prima proiezione*: 7 febbraio 1922, al Paladsteatret di Copenhagen.

1922 - DER VAR ENGANG... (Titolo italiano: *C'era una volta...;* francese: *Il était une fois...;* inglese: *Once upon a time*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Sophus Madsen - *Soggetto*: basato su una commedia di Holger Drachmann - *Riduzione e sceneggiatura*: Carl Theodor Dreyer e Palle Rosenkrantz - *Fotografia*: George Schnéevoigt - *Scenografia*: Jens G. Lind - *Attori*: Clara Pontoppidan (*la principessa*), Svend Methling (*il principe*), Peter Jendorff (*il Re*), H. Ahnfeldt-Roune (*Kaspar Roghat*), Karen Poulsen, Gerda Madsen, Schioler-Linck, Torben Meyer, Musse Scheel - *Prima proiezione*: 3 ottobre 1922, al Paladsteatret di Copenhagen.

1924 - MIKAEL (Titolo italiano: *Desiderio del cuore;* francese: *Michael;* inglese: *Mikaël*) - *Origine*: Germania - *Produzione*: Decla Bioscop-Ufa - *Produttore*: Eric Pommer - *Soggetto*: basato su un romanzo di Hermann Bang - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Karl Freund - *Fotografia in esterni*: Rudolf Maté - *Scenografia*: Hugo Haring - *Attori*: Benjamin Christensen (*Claude Zoret*), Walter Slezak (*Eugene Mikaël*), Nora Gregor (*Lucia Zamikoff*), Greta Mosheim (*Fru Aldesskjold*), Robert Garrison (*Switt*) - *Prima proiezione*: 26 settembre 1924, all'Ufa-Theater Kurfürstendamm di Berlino - *Prima proiezione in Danimarca*: 17 novembre 1924 al Paladsteatret di Copenhagen.

1925 - DU SKAL AERE DIN HUSTRU (Titolo italiano: *L'angelo del focolare;* francese: *Le Maître du logis;* inglese: *Thou shalt honour Thy wife*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Palladium - *Soggetto*: basato sulla commedia « Tyrannens Fald » di Svend Rindom - *Sceneg-*

giatura: Carl Theodor Dreyer e Svend Rindom - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: George Schnéevoigt - *Scenografia*: Carl Theodor Dreyer - *Attori*: Johannes Meyer (*l'ingegner Victor Frandsen*), Astrid Holm (*sua moglie Ida*), Karin Mellemose (*Karin*), Mathilde Nielsen (*Mads, antica nutrice di Frandsen*) - *Prima proiezione*: 5 ottobre 1925, al Paladsteatret di Copenhagen.

— GLOMDALSBRUDEN (Titolo italiano: *Il viaggio nel cielo*; francese: *Le voyage dans le Ciel*; inglese: *The bride of Glomdale*) - *Origine*: Norvegia - *Produzione*: Victoria Film - *Soggetto*: basato su un racconto di Jacob Breda Bull - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Einar Olsen - *Attori*: Stub Wiberg (*Ola Glomsgaarden*), Tove Tellback (*sua figlia Berit*), Harold Stormsen (*Jacob Braaten*), Einar Sissener (*suo figlio Tore*) - *Prima proiezione*: 1° gennaio 1926 all'Admiral-Plads e Carl Johan-Teatret di Oslo - *Prima proiezione in Danimarca*: 15 aprile 1926 al Paladsteatret di Copenhagen.

1927-28 - JEANNE D'ARCS LIDELSE OG DOD (Titolo italiano: *La passione di Giovanna d'Arco*; francese: *La passion de Jeanne d'Arc*; inglese: *The suffering and death of Jeanne d'Arc*) - *Origine*: Francia - *Produzione*: Société Générale de Films - *Soggetto*: ufficialmente basato su un romanzo di Joseph Delteil - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Rudolf Maté - *Scenografia*: Herman Warm, Jean Hugo, *con la collaborazione di* Valentine Hugo - *Assistenti*: Paul la Cour, Ralf Holm - *Consulente storico*: Pierre Champion - *Attori*: Marie Falconetti (*Giovanna*), Eugène Sylvain (*l'arcivescovo Pierre Cauchon*), André Berley (*Jean d'Estivet*), Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud - *Prima proiezione*: 21 aprile 1928 al Paladsteatret di Copenhagen.

1931 - VAMPYR (ALLAN GRAYS SAELSOMME HAENDELSER) (Titolo italiano: *Il vampiro*; francese: *L'étrange aventure de David Grey*; inglese: *The strange adventures of David Gray*) - *Produttore*: Carl Theodor Dreyer (su finanziamento del barone Nicolas de Gunzburg) - *Soggetto*: basato sul romanzo « In a glass darkly » di Sheridan le Fany - *Elaborazione e sceneggiatura*: Carl Theodor Dreyer, Christen Jul - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Rudolf Maté - *Musica*: Wolfgang Zeller - *Attori*: Julien West, pseudonimo del barone Nicolas de Gunzburg (*David* - o *Allan* - *Gray*), Henriette Gerard (*il vampiro*), Jan Hieronimko (*il dottore del villaggio*), Maurice Schutz (*il castellano*); Rena Mandel (*sua figlia Gisele*), Sybille Schmitz (*sua figlia Leone*), Albert Bras (*un servo*), N. Babanini (*altro servo*) - *Prima proiezione*: 6 maggio 1932, all'Ufa-Theater Kurfürstendamm di Berlino - *Prima proiezione in Danimarca*: 27 marzo 1933 al Metropolteatret di Copenhagen.

1942-43 - VREDENS DAG (DIES IRAE) (Titolo francese: *Jour de Colère*; inglese: *The Day of Wrath*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Palladium - *Soggetto*: basato sul dramma « Anne Petersdotter » di Wiers Jensen - *Sceneggiatura*: Carl Theodor Dreyer, Mogens Skot-Hansen, Poul Knudsen - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Carl Andersson - *Bozzetti della scenografia e dei costumi*:

Lis Fribert - *Scenografia*: Erik Aaes - *Costumi*: K. Sandt Jensen, Olga Thomsen - *Musica*: Poul Schierbeck - *Testo degli inni*: Paul La Cour - *Montaggio*: Edith Schlussel, Anne Marie Patersen - *Attori*: Thorkild Roose (*Absolon Pedersonn*), Lisbeth Movin (*Anne, sua moglie*), Sigrid Neeiendam (*Merete, sua madre*), Preben Lerdoff (*Martin, suo figlio di primo letto*), Anna Svierkier (*Marte Herlof*), Albert Hoeberg (*il vescovo*), Olaf Ussing (*il vescovo*) - *Prima proiezione*: 13 novembre 1943 al World Cinema di Copenhagen.

1944 - TVA' MANISKOR (Titolo francese: *Deux êtres;* inglese: *Two people*) - *Origine*: Svezia - *Produzione*: Svensk Filmindustri - *Produttore*: Hugo Bolander - *Soggetto*: basato sul dramma « Attentato » di W. O. Somin - *Riduzione e sceneggiatura*: Carl Theodor Dreyer, *con la collaborazione di* Martin Glanner - *Dialoghi*: Herbert Grevenius - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Gunnar Fischer - *Scenografia*: Nils Svemdal - *Musica*: Lars-Erik Larsson - *Montaggio*: Carl Theodor Dreyer e Edvin Hammarberg - *Attori*: Georg Rydeberg (*il dott. Arne Lundell*), Wanda Rothgardt (*sua moglie Marianna*) - *Prima proiezione*: 23 marzo 1945, al Röda Kvarn di Stoccolma (*mai presentato pubblicamente in Danimarca*).

1954 - ORDET - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Palladium - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Kaj Munk - *Riduzione, sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Scenografia*: Erik Aaes - *Musica*: Poul Schierbeck - *Attori*: Emil Hass Christensen (*il giovane Mikkel Borgen*), Enrik Molberg (*il vecchio Borgen*), Preben Lerdorff Rye (*Johannes*), Birgitte Federspiel (*Inger*) - *Prima proiezione*: 10 gennaio 1955, al Dagmar Bioteatret di Copenhagen.

Cortometraggi

1941 - MODREHSAELPEN - (Titolo francese: *Aide aux merès*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Nordisk Film - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Verner Jensen - *Musica*: Poul Schierbeck - *Prima proiezione*: 1942, a Copenhagen.

1947 - LANSBYKVIKEN (Titolo francese: *Eglise de village*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Dansk Kultur Film - *Produttori*: Carl Theodor Dreyer, Victor Hermansen, H. Lomberg-Jansen - *Regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Sceneggiatura*: Carl Theodor Dreyer, Bernard Jansen - *Fotografia*: Preben Frank - *Musica*: Sv. Erik Tarq - *Prima proiezione*: 16 dicembre 1947, al Reginateatret di Copenhagen.

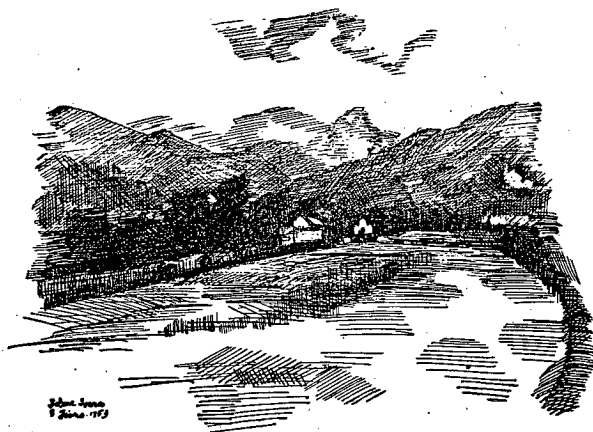
1948 - DE FAERGEN (*Essi presero il battello*) - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Dansk Kultur Film - *Soggetto*: basato su un racconto di Johs V. Jensen - *Sceneggiatura e regìa*: Carl. Theodor Dreyer - *Fotografia*: Jorgen Roes - *Prima proiezione*: 12 maggio 1948, al Paladsteatret di Alberg.

— THORVALDSEN - *Origine*: Danimarca - *Produzione*: Dansk Kultur Film - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer - *Fotografia*: Preben Frank.

— L'INFANZIA DELLA RADIO - *Origine*: Danimarca - (*Ricavato da vecchio materiale documentario*) - *Coordinamento e montaggio*: Carl Theodor Dreyer.

1949 - IL PONTE DI STORSTROMSBROEN - *Origine*: Danimarca - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer.

— UN CASTELLO IN UN CASTELLO - *Origine*: Danimarca - *Sceneggiatura e regìa*: Carl Theodor Dreyer.

(a cura di *Guido Cincotti*)

TV: arte del movimento mimico

Gli studi estetici e critici sulla TV non hanno raggiunto un livello tale da permetterci di riallacciarci ad una solida tradizione e fare il punto in una materia cosí importante e delicata. Eppure considerazioni acute, se non fondamentali, è dato ritrovare qua e là nei numerosi testi che sono stati scritti, soprattutto negli USA e in Inghilterra, sulla TV.

Ancora una volta si verifica per la televisione quello che si verificò cinquant'anni fa per il cinema. Gli studiosi consideravano allora il nuovo mezzo d'espressione dal punto di vista tecnico, sociologico, pedagogico, persino politico, e non osavano affrontare l'argomento estetico e critico perché incagliati nelle sabbie mobili del dilemma: è arte o non è arte? Per cui, dopo i precursori Canudo in Francia e Luciani da noi, dovemmo giungere fino al Pudovchin, al Bálàzs, al Ragghianti ecc. per avere finalmente trattazioni esaurienti e rigorose sul problema estetico del cinema.

Cosí per la televisione. Il dilemma è arte-non è arte, è un autentico spauracchio davanti agli occhi degli studiosi di problemi della televisione, che impedisce loro di cogliere quella che secondo noi è l'essenza della TV, come ormai si è andata delineando attraverso la molteplice e concreta sua attività nell'ambito della civiltà moderna: la TV come *arte del movimento mimico.*

Perciò, prima di passare alla esposizione e trattazione di questa nostra concezione della TV, crediamo opportuno spendere due parole sul dilemma: arte-non arte.

Porsi la domanda se con i mezzi offerti dalla TV si possono realizzare opere di fantasia, vuol dire innanzi tutto non avere inteso cosa sia l'arte e non essere giunti alla comprensione della elementare verità che ogni mezzo di natura sensibile, mediante il quale si riesca a comporre immagini e organismi d'immagini,

può acquistare, in determinate circostanze, la virtú della rappresentazione e dell'espressione artistica.

Ma questa elementare verità non pare sia intesa dai teorizzatori della TV, i quali si sforzano di scoprire lo « specifico televisivo », cioè quel quid differenziante il linguaggio televisivo da quello delle altre arti, il cinema e il teatro in special modo; e ciò per poter infine giungere ad affermare che la TV, in virtú di questo « specifico », è un'arte alla pari delle altre.

Dalla scoperta di questo carattere differenziante del linguaggio televisivo deriverebbe la possibilità per gli autori televisivi di fare vera ed autentica arte. Fino al giorno di questa scoperta tale possibilità non si darebbe.

Questi teorizzatori non tengono presente che, essendo la TV una forma di attività umana, essa è già di per se stessa linguaggio, mezzo attraverso cui un uomo può esprimere se stesso nella gamma complessa dei suoi valori, come entità morale e entità economica, e può anche esprimere un proprio sentimento della vita e del mondo portato su un piano di universalità, cioè fare dell'arte.

Per giungere a questo risultato è necessario che l'individuo che si esprime attraverso tale forma di attività non scopra le leggi del linguaggio televisivo, bensí le leggi del personalissimo modo di atteggiarsi e farsi del proprio sentimento attraverso l'immagine televisiva; bisogna cioè che si cali dentro di sé e non esca fuori di sé; che si sforzi di vedere chiaro in sé stesso e di selezionare il mondo delle proprie esperienze e vivificarle e trarne un'immagine televisiva unitaria e compiuta.

Definendo questa immagine come televisiva non abbiamo inteso darle una etichetta aprioristica, nel qual caso la televisionabilità dell'immagine apparterrebbe alla sua essenza, ma solo una sua qualità che a posteriori riscontriamo, in quanto il mezzo tecnico attraverso cui quell'immagine ci viene comunicata è appunto la TV.

Perché allora l'autore si sarebbe espresso con questo mezzo tecnico piuttosto che con un altro, poniamo il cinema e la pittura?

Ma perché l'artista, per una legge e esigenza interiore, ha sentito che non avrebbe potuto esprimersi diversamente che attraverso quella forma di attività che va sotto il nome di TV.

Autori della TV si nasce quindi per autentica vocazione e sensibilità interiore, non si diventa in seguito alla comprensione della natura del linguaggio televisivo e alla applicazione delle sue leggi.

Le quali poi in ultima analisi non potrebbero essere che i

particolari modi compositivi di questo o quell'autore televisivo nella creazione di questa o quell'altra delle loro opere.

Se la TV avrà la fortuna di chiamare a sé autori che siano tali per autentica vocazione ci darà forse delle opere d'arte; se invece dovesse diventare appannaggio e dominio di teorizzatori e intellettuali desiderosi di cercare quello che non esiste, lo « specifico televisivo », si potrebbe provocare in questo campo una confusione che forse potrebbe ritardare il libero formarsi ed esplicarsi del primo vero autore televisivo.

Non vogliamo con ciò negare ogni valore al discorso iniziato da alcuni teorici sulle possibilità espressive della TV, ma solo porlo sotto una giusta prospettiva.

Questo discorso non ha valore infatti sul piano strettamente estetico, bensí soltanto su quello critico e storico.

Inteso in questo senso il discorso da elemento negativo, nocivo al formarsi di autentici autori televisivi può diventare un elemento positivo, in quanto può fornire utilissime indicazioni all'autore nella attuazione delle proprie opere televisive e al critico nel giudicarle.

Ed è sotto questo profilo che intendiamo illustrare la nostra concezione della TV come *arte del movimento mimico.*

Per ora ci limitiamo a constatare a chiusura di queste nostre brevi riflessioni che il problema estetico della TV non esiste, perché esso si risolve immediatamente in quello generale della Estetica.

Sgombrato il terreno dalle inconcludenti e dannose disquisizioni sull'estetica televisiva e rilevato che non si può porre il quesito se la TV sia o non sia arte, bensí solo quello se un'opera televisiva sia artisticamente riuscita o meno, sia un'opera d'arte o no, passiamo ad esaminare alcuni aspetti della TV, dai quali si possono ricavare facilmente alcuni principi generali.

E' questa, a nostro avviso, la prima delle due strade che si possono battere per dimostrare come la TV sia l'arte del movimento mimico, una strada che si basa sul metodo induttivo, nel risalire da alcuni dati precisi e contingenti a considerazioni di ordine universale.

L'altra strada, come vedremo piú avanti, si basa al contrario sul metodo deduttivo, dall'universale al particolare.

Nella quasi totalità dei testi sulla TV troviamo asserzioni come questa: « Il P.P. è l'elemento primo ed essenziale di ogni buona trasmissione televisiva », o quest'altra: « La funzione del materiale plastico e del P.P. e la eliminazione del C.L., ecco i

cardini della TV », o quest'altra ancora: « Per ottenere un buon lavoro televisivo è necessario che i personaggi siano limitati al massimo a tre o quattro, le scene siano tutte ben concatenate le une alle altre, i campi di ripresa vadano dal P.P. al C.M. al massimo, la scenografia sia sintetica e che in generale il tono del lavoro sia intimo, come intima è l'atmosfera in cui viene a trovarsi lo spettatore televisivo nella propria casa ».

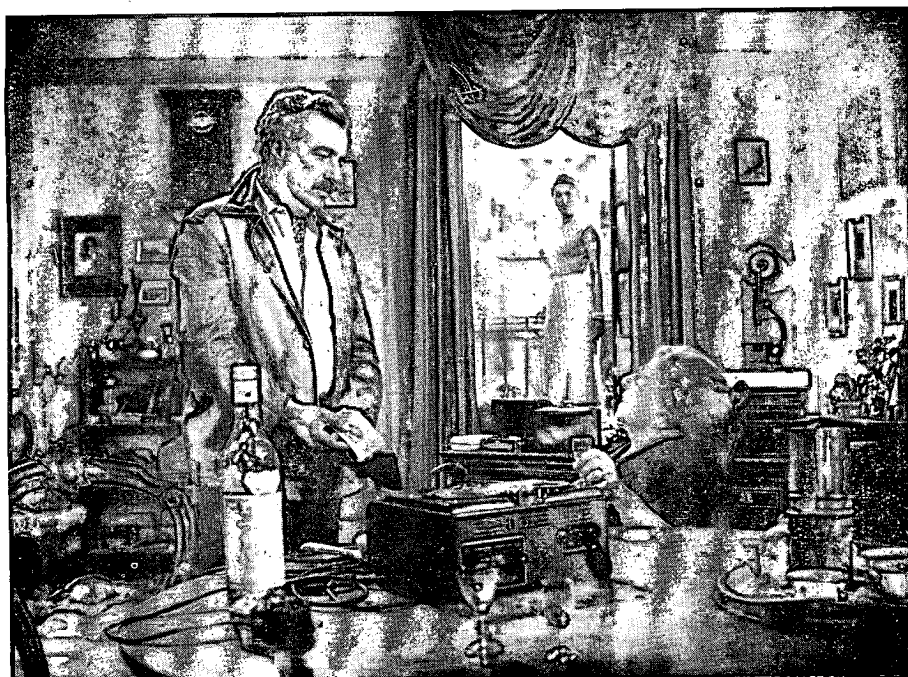
Potremmo fare molte altre citazioni, ma sarebbe inutile perché tutte esprimono con leggere modifiche lo stesso concetto, il che è importante e va sottolineato.

Vogliamo solo ricordare queste parole di Brander Matthews: « L'ossatura di un buon copione è una pantomima ». Felice intuizione dalla quale però l'autore non ha tratto le dovute conclusioni. Questo perché sia il Matthews che gli altri autori considerano le loro osservazioni come un punto di arrivo e non come un punto di partenza per una sistemazione teorica dei problemi della TV. Punto di arrivo derivato dalla considerazione di quelli che sono i limiti puramente tecnici della TV. L'immagine televisiva di un C.L. non risulta chiara per lo scarso grado di definizione che si è raggiunto nella trasmissione attraverso il tubo catodico, ed eccolo affermare che non bisogna adoperare C.L. in televisione; per la piccolezza del quadro televisivo sconsigliano campi di ripresa troppo pieni di personaggi e perciò dicono che è preferibile adoperare il P.P.; e cosí via. Tirano fuori argomenti di natura tecnica per escludere or l'una or l'altra forma espressiva appartenente quasi sempre al cinema, ma anche a volte al teatro e alla radio e alle arti figurative.

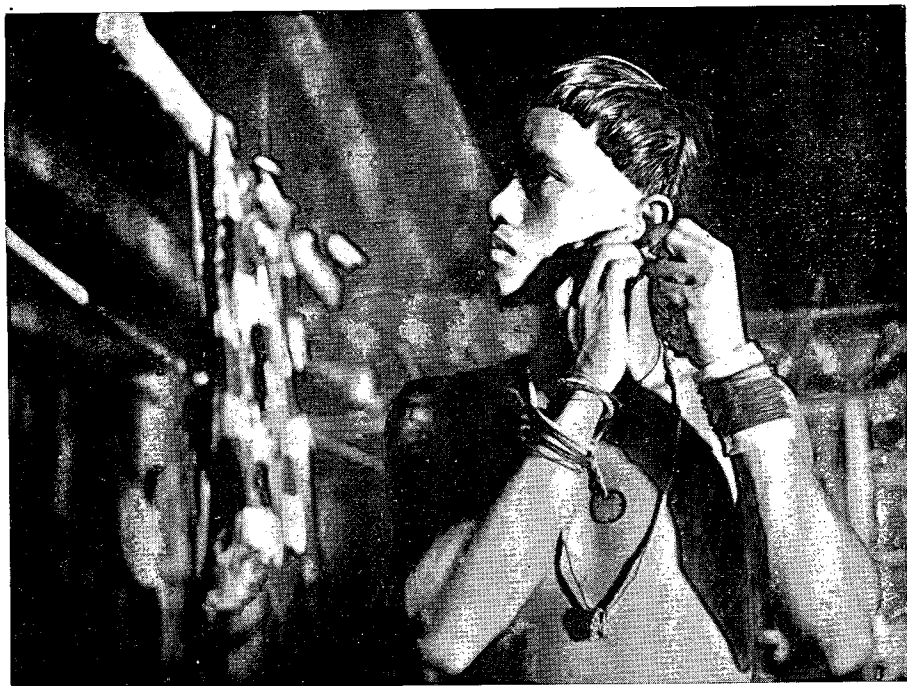
Le loro affermazioni sono altrettante negazioni delle possibilità espressive della TV, come chi dicesse: questo al cinema si può fare, alla TV, no; quest'altro effetto si può ottenere al teatro, o alla radio o in pittura, ma alla TV, no. Cosicché a chi legga i loro testi, sprovveduto di una solida cultura critica ed estetica, viene il dubbio che la TV sia la cenerentola delle arti e anzi una forma di non-arte.

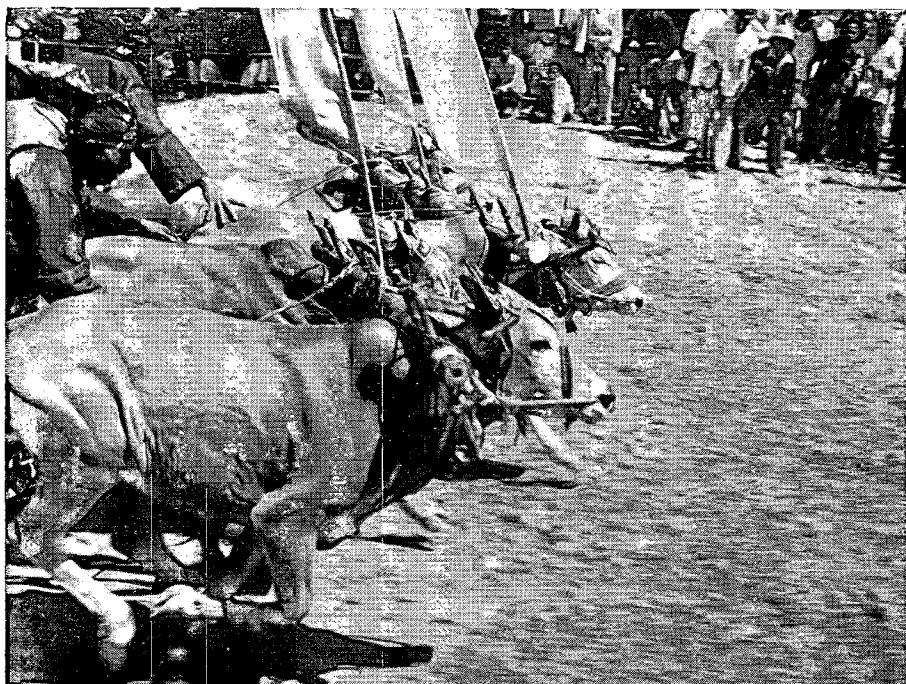
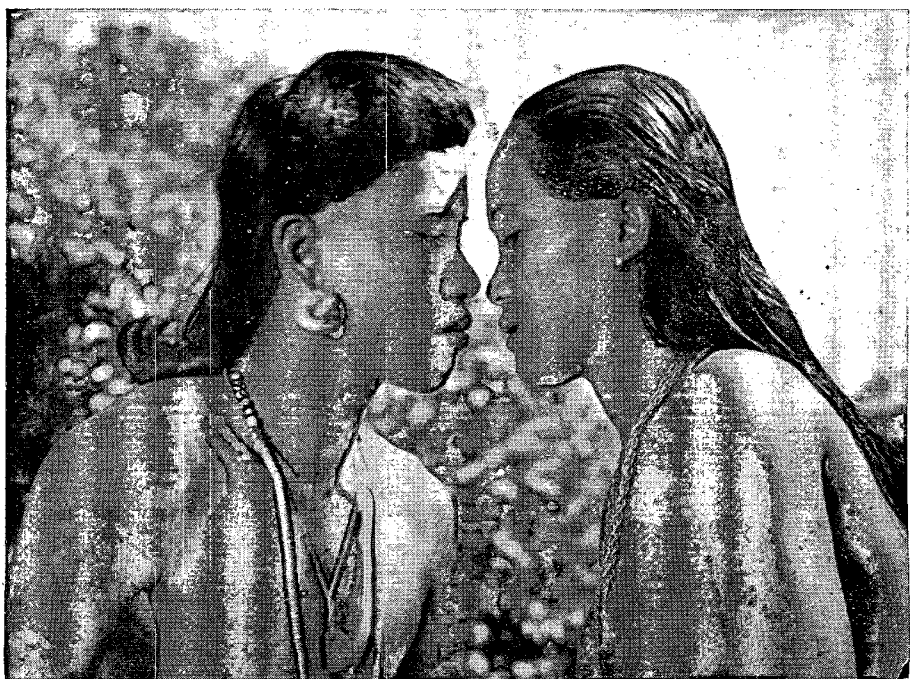
Eppure avrebbe dovuto aprire loro gli occhi il fatto che ormai la TV è una realtà operante ed un fattore importantissimo della nostra civiltà, che sta provocando una rivoluzione nel campo dei mezzi meccanici di comunicazione del pensiero, paragonabile soltanto a quella che si verificò nell'umanità con la invenzione della stampa.

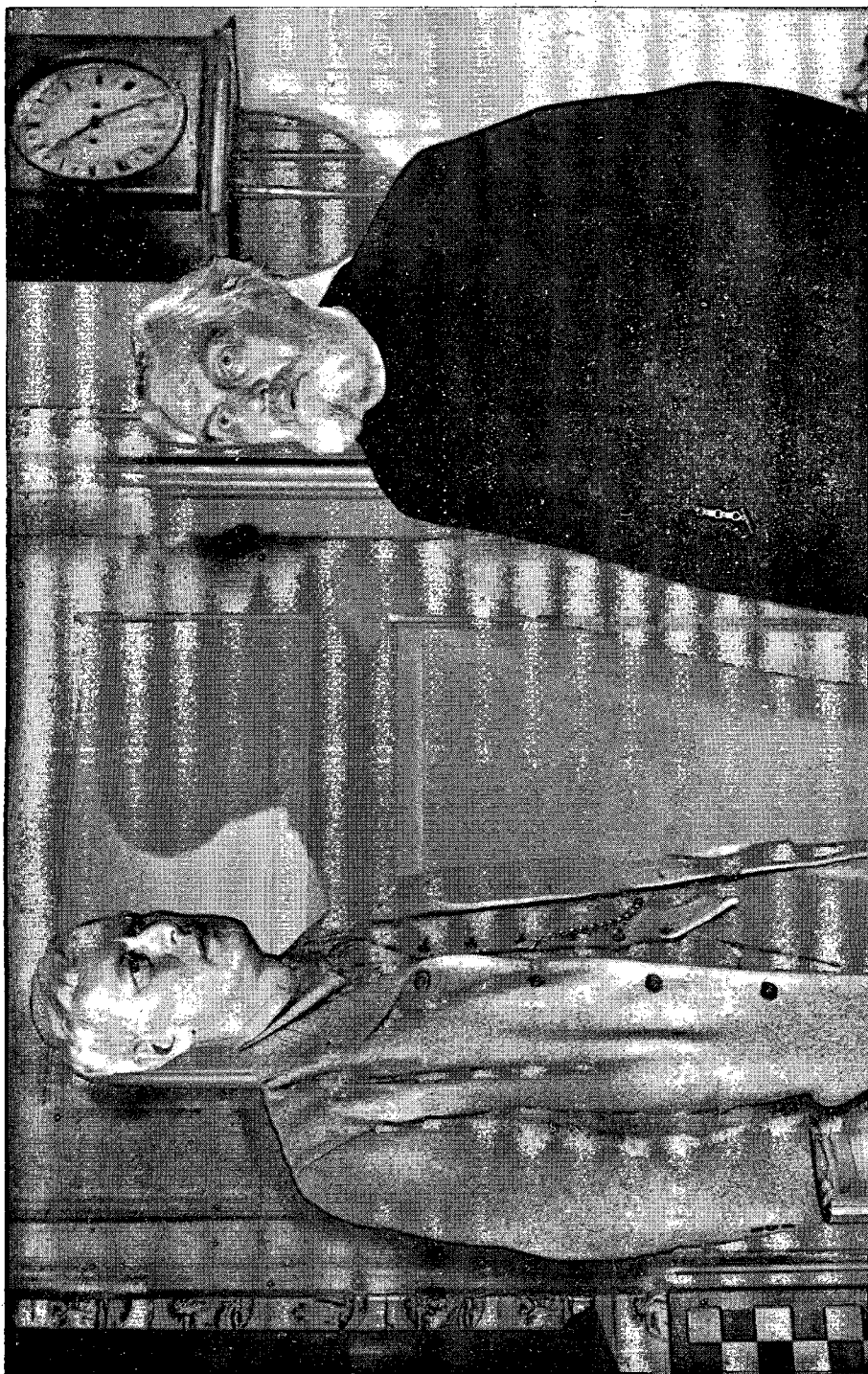
« La televisione — è il Manvell che scrive — sta diventando rapidamente parte della nostra struttura sociale, come lo sono i giornali e la radio; ed esso sarà piú penetrante e influente che

ALESSANDRO BLASETTI: *Peccato che sia una canaglia* (1954)

ALESSANDRO BLASETTI: *Peccato che sia una canaglia* (1954)

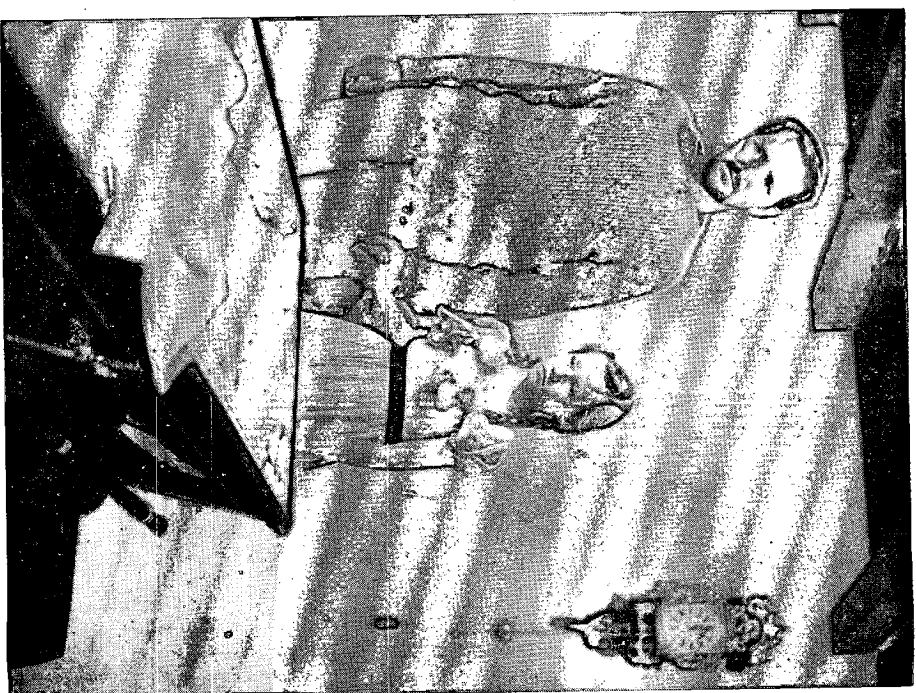
GEORGE SEATON: *The country girl* (La ragazza di campagna, 1954)

GEORGE SEATON: *The country girl* (La ragazza di campagna, 1954)

L. BONZI, M. CRAVERI, E. GRAS, FRANCESCO A. LAVAGNINO, G. MOSER: *Continente perduto* (1955)

L. BONZI, M. CRAVERI, E. GRAS, FRANCESCO A. LAVAGNINO, G. MOSER: *Continente perduto* (1955)

L. BONZI, M. CRAVERI, E. GRAS, FRANCESCO A. LAVAGNINO, G. MOSER: *Continente perduto* (1955)

L. BONZI, M. CRAVERI, E. GRAS, FRANCESCO A. LAVAGNINO, G. MOSER: *Continente perduto* (1955)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (La parola, 1954)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (La parola, 1954)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (La parola, 1954)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (La parola, 1954)

CARL THEODOR DREYER: *Ordet* (La parola, 1954)

lo stesso cinema perché la sua influenza è sempre presente ed essa penetra nelle case. L'andare al cinema o a teatro diventerà un evento sempre piú occasionale nella sfera delle attività sociali; esso occuperà al piú, solo poche ore della settimana. Ma la televisione diventerà (lo è già diventata per milioni di persone) una continua risorsa domestica di spettacolo e d'informazione. E' la radio potenziata mille molte dalla visione e questa forza relativamente continua di vedere dal remoto controllo è un fattore interamente nuovo nella nostra civiltà » ([1]).

Dunque, se la TV ha in sé questa forza rivoluzionaria come mezzo meccanico di comunicazione del pensiero, e se l'arte è tra le forme umane di espressione e di comunicazione la piú perfetta, perché attraverso di essa un artista si rivela nella sua interezza, nella sua piú profonda e complessa e nascosta umanità, possibile che la TV non abbia altra possibilità espressiva in questo campo, oltre quella che resta dalla esclusione delle possibilità del cinema, del teatro e della radio e delle arti figurative? Sono veramente i cosidetti limiti tecnici della TV, limiti? O non piuttosto già esigenze espressive di linguaggio?

Naturalmente in un certo senso tutta l'attività umana è condizionata da fattori tecnici e fisici, ma — come osserva il Ragghianti — « a nessuno salta in mente nel ricostruire criticamente l'opera artistica di un pittore, di tenere conto e di calcolare la somma, l'intensità, il grado delle azioni meccaniche dei muscoli del braccio, della mano, dell'occhio e del resto del corpo, le quali hanno concorso e anzi condizionato fisicamente lo stendere i colori sulla tela, il levare materia da un marmo », e piú avanti conclude: « non c'è questione piú oziosa e infeconda, parlando di un film dal punto di vista dell'arte, che mettersi a considerare tutto il complesso di azioni meccaniche (macchine, obiettivi, mezzi ottici, trucchi ecc.) tutta quella complicata e specialissima, anzi unica e inconfrontabile serie di mezzi propri del cinematografo, quasi che in essa sia contenuta, potenziale e pregnante, l'espressione artistica... » ([2]).

Questo vale anche per la TV, i cui limiti tecnici vanno osservati alla luce del farsi ed esprimersi di una personalità in una concreta opera televisiva e sotto questo profilo cessano di essere limiti e divengono al contrario stimoli all'espressione ar-

---

([1]) Roger Manvell, *Un principio capitale in Televisione,* in « Quarterly », vol. VII, n. 3, primavera 1953.

([2]) Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa,* Einaudi, Torino, 1952.

tistica, confini aperti, attraverso cui l'artista si inoltra nei regni sconfinati dell'arte.

Fatta questa necessaria precisazione passiamo ad osservare come quelli che vengono considerati i principi della TV: il P.P., l'esclusione del C.L., la limitazione al massimo della scenografia, la riduzione dei personaggi a tre o quattro, la messa a fuoco di un solo dettaglio, cioè l'impossibilità di avere sullo schermo televisivo piú di un centro d'attenzione ecc. si possono facilmente riassumere in un solo principio: l'oggetto primo ed essenziale componente ogni corretta immagine televisiva è l'uomo. Non l'uomo in assoluto, ma in concreto, l'uomo realtà vivente ed operante nell'esistenza.

Come tale egli è una entità fisica e morale e si pone con tutta una gamma vastissima di espressioni che per la maggior parte si traducono in movimenti (gesto, mimica) e la stessa parola riceve il suggello della verità — come ci insegna la semantica — dal concreto suo fiorire sulle labbra di chi la pronuncia, legata indissolubilmente al modo con cui è stata pronunciata, alla espressione che l'ha accompagnata e in questo senso facente parte essa stessa della mimica. Per cui possiamo astraendo risalire ad un principio ancor piú generale ed affermare che lo oggetto primo ed essenziale di ogni corretta immagine televisiva è il movimento mimico.

A questo punto dobbiamo chiederci se il movimento mimico può essere considerato l'essenza della TV oppure no. Se non potremo risalire ad un principio ancora piú generale, si potrà concludere con il sí, altrimenti sarà questo nuovo principio a prendere il posto di quello testè formulato.

La nostra ricerca si può svolgere in due direzioni; la prima cercando di scoprire se attraverso l'uomo, entità concreta ed esistente in un luogo e tempo determinato, la TV non postuli forse la sua relazionabilità con i suoi simili, il suo essere sociale, lo svolgersi dei suoi rapporti con gli altri uomini; la seconda invece studia quali possibilità offra la TV di esaminare il rapporto fra l'uomo e l'ambiente fisico in cui egli vive, une specie di risonanza spaziale del suo esistere.

Ora la risposta al primo quesito è data da quella norma della TV che dice di limitare al massimo i personaggi, il che vuol dire che se la pluralità dei personaggi è una condizione indispensabile per il formularsi di sentimenti e di passioni, cosí come l'altro da sé è indispensabile per la coscienza dell'in sé, in modo che non si dà autocoscienza senza l'etero-auto-coscienza, è anche vero che il mondo delle relazioni dell'uomo con la collettività, ossia l'es-

sere sociale dell'uomo, non è un elemento essenziale per lo sviluppo autonomo del linguaggio espressivo della TV.

In quanto al secondo quesito basta considerare come la TV debba limitare al massimo gli elementi scenografici per capire come non sia da ricercare da questa parte la legge del suo sviluppo.

Resta dunque il principio del movimento mimico come elemento base dell'immagine televisiva e pertanto possiamo concludere che la TV è l'*arte del movimento mimico* ([1]).

Alla stessa conclusione giungiamo nella elaborazione critica del nostro pensiero, se adottiamo un metodo deduttivo d'indagine e di riflessione, partendo da considerazioni di ordine generale che costituiscono il patrimonio comune degli studiosi dei problemi della TV.

E' ormai unanimemente riconosciuto che la TV costituisce il mezzo piú potente di informazione e di documentazione che l'umanità oggi abbia.

Il Manvell a questo proposito ha fatto acute osservazioni: « Le parole scritte o stampate rimangono una forma specializzata di comunicazione » per cui « dopo sei secoli di stampa nella civiltà occidentale e due generazioni di istruzione obbligatoria universale, pochi sanno leggere bene (cioè con un senso ben sviluppato del significato delle parole scritte o pronunciate). La maggior parte di noi giudica il mondo circostante dalla diretta osservazione ».

Ciò è tanto vero che è stato calcolato che le nostre cognizioni ci provengono per il 90% dalla visione.

Ora è indubitato che in questa percentuale, specie per i paesi, come gli USA e l'Inghilterra, dove la TV ha avuto un fortissimo sviluppo, un posto preminente è occupato dalla TV. Si pensi

---

([1]) Punti di contatto e di differenziazione tra questa nostra teoria della TV e quella di Tairov nel Teatro verranno da noi esaminati in altro studio nel quale ci occuperemo anche della identificazione che il Ragghianti ravvisa tra cinema e teatro, le cui ragioni, se ritenute valide, ci porterebbero ad ammettere anche l'identificazione fra Televisione e Teatro, in quanto la Televisione non sarebbe altro che un nuovo mezzo di comunicazione dello spettacolo e quindi essenzialmente Teatro e non un nuovo linguaggio con sue caratteristiche inconfondibili. Il fatto è che il Ragghianti è troppo arroccato nel sistema crociano per capire come alcune formulazioni dell'estetica crociana hanno perduto quel preciso nesso e valore che avevano nel sistema per acquistarne un altro nel patrimonio vivo della cultura e della critica in generale.

— per fare un esempio — che una famiglia americana impiega in média cinque ore e mezza della giornata nell'assistere a spettacoli della TV e che nel 1950, sempre in USA, dai venti ai trenta milioni di persone hanno seguito le riprese televisive delle sedute della commissione di inchiesta presieduta dal senatore Kefauver, « Senate Crime Investigating Committee » [1].
ripresa dal vero, per cui « la possibilità di impossessarsi della vita nel preciso istante in cui essa si manifesta nuoce allo spettacolo, che, per mancanza di preparazione e di possibilità di correzioni, è sempre meno perfetto », a parte ciò il vero « crea il pigmento attivo della TV ».

E piú avanti: « La televisione costringerà gli autori ad accostarsi alla realtà ».

Partito da queste premesse il L'Herbier giunge a vagheggiare un telefilm concepito come film dibattito, una specie di controaltare del film di Cayatte *Siamo tutti assassini,* in cui gli interpreti — è sempre L'Herbier che scrive — « avranno una libertà d'azione molto maggiore che nei film ordinari, in cui tutto è regolato accuratamente già da prima. Sarà, in certo senso, un film senza una sceneggiatura minuziosa. Vorrei che il fatto di cronaca che costituirà il soggetto venga ad incastrarsi nella discussione a cui darà alimento e che i personaggi siano, per quanto è possibile, abbandonati a loro stessi ».

E questo particolare modo compositivo avrebbe dato luogo secondo il regista nientemeno che alla « commedia della vita » [2].

Non conosciamo i risultati ottenuti dal L'Herbier in quella sua esperienza. A noi preme solo far notare come il suo modo personale di avvertire l'esigenza espressiva della TV resta veramente legato alla sua particolare esperienza di regista televisivo e non può assolutamente essere assunto a norma di valore critico ed estetico, non fosse altro perché le sue idee sono state già da tempo teorizzate e convalidate dall'esperienza di un Flaherty, di un Grierson e di alcuni registi del neorealismo nel cinema.

Con il L'Herbier anche il Grierson [3], il Pugliese [4] ed altri studiosi della TV attribuiscono grande importanza all'elemento

---

[1] Charles Lippmann, *Television and Education,* Unesco.

[2] (A cura di Roger Régent): *Du cinéma à la Télévision,* in « Cinémonde », 1953.

[3] John Grierson, *The BBC and all that fall,* in « Quarterly of film radio and television », vol. IX, 1954.

[4] Sergio Pugliese, *Autonomia e mezzi dello spettacolo televisivo,* in « Atti e rassegna tecnica », Torino.

« vero » nella determinazione della forma espressiva autonoma della TV.

Per noi invece questo fattore non può avere altro valore critico oltre quello che gli deriva dall'essere a volte, per questo o quell'autore, humus da cui riceve forma e vita una particolare poetica, mentre esso ha grande importanza nella determinazione di quelli che sono gli attributi della TV nel campo della storia delle relazioni umane e in quello della istruzione delle masse, per cui possiamo concludere che sotto questo profilo uno degli aspetti fondamentali della TV è *l'acquisizione del vero.*

Ma, se è vero che la TV si rifà alla vita e alla realtà, è altresí vero che la TV nelle sue forme non cronachistiche (attualità, riprese dal vero), ma espressive (telefilm) assume di questa realtà solo una parte a materia della propria trasfigurazione, l'uomo.

Ecco perché il dramma televisivo e tutti gli esperimenti che in tal senso si sono avuti si basano sull'elemento umano colto in un momento particolare della sua esistenza, nel momento cioè in cui le sue relazioni con gli altri esseri umani, sia che diano luogo a un conflitto, sia che si compongano in equilibrio armonico, lo portano a meglio definirsi nella realtà, attraverso la presa di coscienza del suo porsi davanti alla realtà stessa.

La TV sintetizza dunque due momenti fondamentali della attività conoscitiva umana: l'acquisizione del vero e il ripensamento morale cioè il giudizio sul mondo delle proprie conoscenze.

La TV come mezzo piú potente di documentazione di tutte le forme di attività umana; ecco l'acquisizione del vero.

Il telefilm come mezzo attraverso cui l'uomo acquista coscienza del suo porsi davanti alla realtà: ecco il ripensamento morale.

E poiché l'uomo si pone davanti alla realtà con tutta una gamma di espressioni sensibili che vanno sotto la denominazione di mimica, acquistare coscienza del porsi dell'uomo davanti alla realtà significa risalire dalla mimica, dal suo modo di essere, dal suo esistere, alla sua intima essenza, alla sua anima.

In questo senso possiamo teorizzare la TV arte del movimento mimico e possiamo anche affermare che la TV è l'arte piú spirituale.

Il cinema con gli ultimi ritrovati tecnici, che si traducono in nuovi valori espressivi e formali (Cinemascope, 3D, Cinerama ecc.), è giunto alla conquista dello spazio e del movimento in esso racchiuso.

L'uomo si esteriorizza, si riversa nell'ambiente, nei suoi modi di essere. La TV fa il cammino inverso, dall'ambiente all'uo-

mo, dall'uomo quale esso si pone nella realtà, esiste, all'uomo quale esso è.

Lo spazio non esiste, è vinto, frantumato.

Un'ultima considerazione vorremmo aggiungere a conclusione di questo breve studio sulle possibilità espressive della TV.

La TV soddisfa una fondamentale esigenza del nostro tempo: il colloquio con noi stessi.

L'autobiografismo è uno degli aspetti piú negativi dell'arte contemporanea. L'autobiografismo deriva dal bisogno di concentrarsi data la dispersione che la vita associativa, il rapporto fra gli esseri comporta. Il dinamismo della vita moderna ha dato origine dell'autobiografismo, che è quindi un difetto, ma soddisfa una esigenza.

Le varie arti moderne hanno cercato di esprimere questa esigenza. Mancava loro, per la natura stessa dei loro mezzi espressivi, la possibilità di tenere presente l'altro dato fondamentale di ogni vera forma d'arte, la realtà, la vita in cui l'uomo-artista vive.

La TV per la sua stessa natura è contatto diretto con la realtà e ripensamento morale, colloquio con se stesso, perciò è l'arte piú autobiografica e nello stesso tempo meno autobiografica, potenzia al massimo la crisi dell'arte moderna e la risolve.

Angelo D'Alessandro

I LIBRI

JEAN MITRY: *John Ford,* (2 voll.). « Classiques du Cinéma », Editions Universitaires, Paris, 1954.

Nella nuova collana edita dalle « Editiones Universitaires » e dedicata a monografie di registi, è apparso uno studio di Jean Mitry sulla figura e l'opera di John Ford. Mentre si preannunciano a breve scadenza pubblicazioni su Eisenstein, von Stroheim, De Sica, Murnau ecc., dobbiamo dire che fin da questa prima fatica la collana si presenta in sede critica con una dignitosa serietà, che la raccomanda al lettore amante dei problemi del film e desideroso di un maggiore approfondimento sui registi piú rappresentativi di questi primi cinquant'anni di storia del cinema.

L'importanza di collane di questo genere è oltre a tutto propedeutica ad una storiografia generale del cinema, la quale solo dopo una accurata preparazione in questo senso potrà tentare di giungere a risultati concreti ed attendibili, al di fuori di un arido formulario di date e nomi o di una interpretazione in chiave strettamente psicologica, impressionistica, economica o sociale che sia, del fatto cinematografico.

Nella sua introduzione ai due volumetti, l'autore parla di studio alla ricerca e definizione di un classico, attraverso l'analisi di uno stile. Classico cinematografico è per Mitry « *une oevre qui a soutenu l'épreuve du temps e que les hommes de goût regardent comme un modèle* ». E poi: « *Une oevre ne saurait avoir vieilli pour s'être exprimée avec les seuls moyens connus à son époque, si ces moyens se sont montrés suffisants pour signifier tout ce qu'elle avait à dire* ».

Dopo una accurata e precisa filmografia ed una succinta biografia, l'autore passa direttamente all'analisi delle opere, affermando giustamente che « *la création est une sorte de témoignage idéologique ou sentimental par lequel l'auteur se révèle à lui-même comme au monde. Etudier son oevre c'est alors, du même*

coup, étudier sa vie ». E ancora: « *la biographie n'est justifiable que dans la mesure où elle donne la clef d'un message et son rôle explicatif est exceptionnel* ».

Idee molto chiare quindi in partenza da parte dell'autore, alla ricerca di uno « stile John Ford »: ritrovare — analizzando non solamente i contenuti delle opere ma soprattutto la coerenza di uno stile — l'esperienza umana, il cammino spirituale, la concretezza di un mondo e di una vita.

Se ci siamo indugiati piú del dovuto sui presupposti che hanno mosso l'opera del Mitry, è perché questi, per quanto possano sembrare lapalissiani nel normale esercizio della critica, risultano, se non nuovi, certamente lusinghieri e degni d'incoraggiamento nell'ambito piú ristretto della cultura cinematografica, ancora legata ad equivoci e confusioni di ogni genere.

Dopo un capitolo sufficientemente esplicativo (ma che avremmo preferito ancor piú approfondito) sul « western », riguardo alla influenza che ebbe su Ford, vengono messi in luce i primi tentativi — negli anni tra il '17 e il '21 — verso l'affermazione di un personale linguaggio. Risalgono a questo periodo l'influenza determinante dell'opera di Thomas Ince e i germi di una esperienza espressionista, colta nei suoi risultati migliori, derivata dalla visione dei primi film del dopoguerra tedesco.

Al gusto primitivo del « plein air », si fonde lo studio attento dei giochi delle luci e delle ombre; alla dinamicità dell'azione tanto violenta quanto schematica nella sua assenza di caratteri e personaggi, si soprappongono i primi tentativi di scavare (principalmente attraverso il gioco delle luci e delle ombre) una piú ricca ed interiore valorizzazione di figure e sentimenti. E' a questo punto, nei tre capitoli centrali (« Naissance d'un style », « Premières oeuvres marquantes », « John Ford devient John Ford ») che l'autore riesce a trarre le osservazioni piú acute e di prima mano di tutto il suo lavoro. Film come *Three bad men* (1926), *The four sons* (1928), *Men without women* (1930), *Arrowsmith* (1931), ma soprattutto *The lost patrol* (1934) e *The woole town's talking* (1935) suggeriscono all'autore osservazioni tra le piú interessanti che ci è capitato di leggere sull'argomento, rispetto ad una analisi precisa ed accurata, una scomposizione attenta e minuziosa senza mai divenire pedante, di come volta a volta si sia venuto maturando un personale linguaggio cinematografico. Particolarmente significative risultano soprattutto le pagine sulla « ironia » fordiana, della quale il Mitry non a torto sottolinea il peso determinante e lo speciale significato che assume in quasi tutte le opere di Ford.

Dove l'opera del Mitry comincia a nostro avviso a rivelare qualche incertezza è proprio da questo punto in avanti. Quando cioè, in un certo senso, dovrebbe tirare la somma di quanto osservato ed esposto precedentemente. Nei capitoli che seguono invece (« Trois chef-d'oeuvre », « Réussites... et ratages », « Du meilleur au pire ») l'autore non va oltre una cronologica ma intimamente slegata esposizione di film, dove ci sembra tuttavia abbastanza coerente nel giungere — date certe premesse — a determinate conclusioni. In effetti la mancanza, che a questo punto del libro diviene evidente, è alla base di tutto il lavoro e stride notevolmente con le premesse formulate — e da noi riferite — nella introduzione.

Si trattava, in altri termini, studiato il lento evolversi verso la formazione e maturazione di un linguaggio, di vedere come e se questo linguaggio si tramutasse in stile, e in tal modo soprattutto vedere perché « *la création est une sorte de témoignage idéologique ou sentimental par lequel l'auteur se révèle à lui même comme au monde* ».

Dato per dimostrato — o almeno affermato dal Mitry — l'esistenza di uno stile, non si è tentato di trovare una interiore coerenza, una legge di sviluppo necessario ed insostituibile che giustificasse e legasse il susseguirsi delle varie opere; che ne mettesse in luce il valore di discorso unico ch'esse necessariamente dovevano contenere. La « biografia poetica » dell'artista è cosí rimasta nelle intenzioni.

Occorre tuttavia riconoscere che, muovendosi in questa direzione, il lavoro diviene immane e gli interrogativi si accumulano. Può dirsi Ford legato a questo o a quel movimento di cultura e di pensiero? Fino a che punto la società americana — intesa come « umanesimo di un popolo » — si rispecchia anche solo parzialmente nelle sue opere? In che modo infine, sempre attraverso le sue opere, egli partecipa spiritualmente al suo tempo e alla crisi che travaglia la nostra società?

Certamente un punto fermo esiste su cui poter fare affidamento come chiave d'interpretazione preliminare all'opera di Ford. Intendo dire il suo cattolicesimo, che s'è sempre rivelato sotto due aspetti piuttosto diversi, ma egualmente importanti. Un primo aspetto, piú esteriore, ha avuto spesso una illusoria funzione di ordine e distensione. Quando qualche cosa scricchiola in Ford, i postulati della sua Fede sono sempre lí pronti alla conclusione dei suoi film per dire *deve finire cosí*. Ma evidentemente non è tutto. Per sua fortuna, la sua Fede coinvolge la sostanza stessa dei suoi personaggi: il suo cattolicesimo è sempre in ognu-

no di essi anche quando manca nella realtà oggettiva che li circonda. Questo contrasto è un elemento quasi costante del dramma, perché di fatto la rivoluzione di Ford opera sempre nei limiti del cattolicesimo per l'elemento « esteriore » dei contenuti, come per l'elemento « interiore » di personaggi.

A ciò si aggiunga la fedeltà ad un'humus popolare, spesso presente, e che riveste in Ford una importanza quasi essenziale. Questo non tanto nei suggerimenti piú facili di gusto per certi motivi popolari, quanto soprattutto per il processo di mitizzazione dei personaggi. L'individuo-tipo, il « buono » e il « cattivo » sono spesso alla base del film, ne costituiscono quasi sempre un tessuto connettivo resistentissimo entro il quale in maggiore o in minore misura egli si muove. I critici piú severi hanno spesso parlato in questo senso di « schema » dal quale Ford non riuscirebbe mai del tutto a liberarsi. Lo schema naturalmente trascina con sé determinate « situazioni di comodo », ma sta appunto nella maggiore o minore partecipazione del regista, se questo schema resiste, reinventandosi in modo originale nell'ambito di una particolare personalità e di uno stile.

Su queste basi, noi crediamo, si potrebbe tentare quella « biografia poetica » di Ford, che è rimasta invece nelle intenzioni nel pur lodevole libro del Mitry. Questo tentativo da parte nostra non potrà essere se non sommario ed insufficiente, in quanto presupporrebbe un impegno filologico e storiografico preparatorio e la conoscenza di alcune opere non piú recenti, senza le quali cognizioni ogni serio discorso critico non può andare oltre la semplice proposta.

Il nostro sommario discorso deve necessariamente avere inizio con *The Lost Patrol* e concentrarsi su di un momento particolarmente critico per Ford (*Stagecoach, The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home*) fino a risolversi, secondo una precisa e coerente parabola, in *The Quiet Man.*

The Lost Patrol è dal 1934, e resta completamente fuori dalla corrente piú autentica del cinema americano di quel periodo. Ford confeziona un film ambientato in Mesopotamia, di tono avventuroso-esotico, e quindi, a prima vista, di piena evasione. Ma la cosa che stupisce maggiormente è la completa diversità di tono dagli altri film dello stesso « genere ». Ci troviamo di fronte ad un rigore che nessuno si aspettava. Il solito schema, certamente, ma con qualcosa di piú dentro. Si elogia a prima vista il mestiere, il ritmo incalzante, la tensione. Ma — si badi — (e qui le osservazioni del Mitry portano un efficace contributo) tutto è serrato in una unità drammatica, dove questa esaspe-

rata solitudine di uomini tenuti stretti insieme l'uno accanto all'altro dal deserto (con quel soldato impazzito che recita ad alta voce versetti del Vangelo), tutto quel lottare contro la morte, contro un nemico invisibile, diventano la costante reale ed aderentissima di uno stile. Ed è appunto questo stile che rende questa « avventura » altamente sintomatica. Tuttavia bisogna riconoscere che se Ford ha saputo vedere nello schema, non altrettanto ha saputo emanciparsi in maniera completa da esso, o se vogliamo, non ha saputo entrare completamente in esso. Il fatto resta, nella sua complessità, esteriore per non aver saputo — o voluto — fare a meno dell'avventura, intesa non come in Moravia elemento irrazionale ed imprevisto della nostra esistenza, ma proprio nel suo lato piú prosaico di fatti trascinati meccanicamente ad un interesse.

L'anno che segue è l'anno di *The Informer*.

Nel momento in cui il cinema americano sceglie l'ambiente per le proprie storie nei sobborghi delle grandi metropoli, nei penitenziari, nelle case private dell'alta finanza per un tentativo di forte polemica o di satira sociale, Ford dà la preferenza ancora una volta ad un ambiente estraneo. E questo non tanto per la scelta di un fatto ed una situazione storica ormai superata di qualche anno, quanto perché di questa Irlanda egli non prende che il dato « climatico » per il suo personaggio. Perché *The Informer* resta nonostante tutto storia di un personaggio: che è l'unico di Ford ad essere analizzato dal principio alla fine, studiato con estremo rigore strutturale, « costruito » in funzione della rappresentazione nella sua logica parabola di fatalità. E la analisi che il Mitry ce ne fa nel suo lavoro è tra le migliori che ci è capitato di leggere. Soprattutto nella precisa osservazione di come Ford costruisca i suoi personaggi dal dato esterno per interiorizzarne, nella sintesi, il significato. Ma dalle sue pagine resta fuori il passaggio importantissimo dal carattere al mito; resta fuori soprattutto il peso e la ragione vitale della sua creazione. Cosí giungiamo impreparati al processo e alla confessione di Gypo, con quel suo interrogativo a se stesso: « Perché l'ho fatto? Non so perché l'ho fatto ». Su di un diverso piano, con una diversa efficacia è lo stesso interrogativo di *The Lost Patrol* che torna. Ed esso svela non solo il dubbio e la nebbia mentale di Gypo, ma il dubbio e l'inizio della crisi di Ford. Nei confronti del film precedente, Ford ha lasciato da parte lo spettacolo, ha vivisezionato con una curiosità, che ha quasi del morboso, l'Uomo. C'è in tutto questo la ricerca di una verità. Gypo è un disperato, uno sperduto in un mondo che lui non conosce e che a sua

volta non lo comprende. Il personaggio ed il « suo » mondo sono su due piani diversi, che non si toccano e non si toccheranno mai. E' a questo punto che nasce in Gypo una coscienza. Il finale del film, per molti ingiustificato, vede il perdono e l'espiazione di Gypo in Chiesa, di fronte alla madre della vittima. E' il cattolicesimo « esteriore » di Ford che reagisce. Non trovando una risposta realmente soddisfacente al dramma, Ford si rifugia nella Fede. Ma è inutile dire che Ford è con Gypo e non con i rivoluzionari; basta pensare al volto che ha scelto per il giustiziere: freddo, disperato, inumano.

Non conosciamo direttamente i film precedenti *The Lost Patrol*. Ma in questo film c'è già il presentimento della solitudine che diverrà il dramma di Gypo. Perché se *The Long Voyage Home* segna il momento culminante della crisi, è in *The Informer* ch'essa mostra per la prima volta chiaramente i suoi sintomi. *Stagecoach* termina con un finale che sa — ancor piú di *The Informer* — chiaramente di appiccicaticcio o forse meglio di pleonastico. Quel carrozzino che vola inaspettatamente verso la felicità, non ha nulla a che vedere con la disperata solitudine contro cui lottano Dallas e Ringo, e che in fondo è ciò che li ha uniti. Ma in essi c'è tanta forza e tanta immediata umanità da saper gettare dietro le spalle il passato e saper credere in un avvenire migliore. Ciò li farebbe salvi in una eventuale sconfitta, come in effetti li ha già fatti salvi nella perdizione. Ma tutto ciò — forse — non è troppo cosciente in Ford, che pure con la figura di Dallas ci ha dato un personaggio unico della storia del cinema. Come nel *Dies Irae* di Dreyer la donna sorride all'uomo tra le trame sottili dell'incompiuto ricamo di un bimbo, cosí Dallas, con in braccio la creatura di un'altra, chiede a Ringo col muto linguaggio di uno sguardo una solidarietà per la solitudine. Questa prostituta ha qualcosa di cosí immediato e radicato nella nuda natura umana, che spezza con la stessa forza scaturente dalla sua persona, ogni sordità, in coloro che le stanno intorno e non la comprendono. In questa visione severa e nel fondo pessimista, una istintiva creatività pone dei personaggi positivi; una Fede « appresa », un finale contorto ed appiccicato. Ecco un esempio tra i piú evidenti, a nostro giudizio, di quale peso possa avere la Fede cattolica nell'ambito della poetica fordiana.

I rapporti sociali, scottanti, tragici nel loro aspetto piú immediato e pressante, trascinando immediatamente dopo Ford in una partecipazione umana tra le piú appassionate ed impegnative. *The Grapes of Wrath* è il piú onesto esempio nel cinema di come un cattolico possa affrontare e denunciare una ingiusta

realtà sociale. Ci è piaciuto trovare confermato dal Mitry quanto già avevamo supposto a proposito del finale di questo film: « *Tom, inquiet, décide de partir. Il explique à Ma ses raisons et son but. Puis, il quitte sa famille et part seul vers un avenir qu'il espère meilleur. A leur tour les Joad repartenet avec le camion. Pendant le trajet sur la route, Ma dit sa foi dans la puissance populaire qui ne peut pas être vaincue. On les retrouve plus tard, vivant dans une grange où ils sont élu domicile: ils travaillent à la cueillette du coton. Rosasharn, après avoir accouché d'un enfant mort recuille un vieillard mourant de faim et lui donne le sein pour le ramener à la vie...* ». E Mitry aggiunge in nota: « *Toute cette dernière partie a été supprimée dans la version française qui s'achève sur le dèpart de Tom. La fin elle même (la grange) a été supprimée dans presque toutes les versions européennes (nous l'avons vue en Suisse en 1945). Cette suppression fausse évidemment le sens du film en laissant croire que la famille a enfin trouvé un havre dans le camp du gouvernement alors que la lutte continue...* ». Non siamo d'accordo col Mitry — pur stigmatizzando violentemente la sordità umana di chi si permette simili atti di vero e proprio vandalismo — che la mancanza di questo finale falsi il senso del film. Ciò vale evidentemente per quei critici — ahimé numerosi — che chiedono alla storia la lepida moraletta finale, il « come va a finire ». E' in fondo il destino dei meschini e dei mediocri. Di coloro che hanno bisogno di apprendere degli schemi mentali per illudersi di ragionare e di sentire. Il film di Ford non rovescia il significato del romanzo di Steinbeck per un supposto diverso finale. Lo rovescia per una diversa visione degli uomini e delle cose che porta Ford a vedere stessi fatti e stesse persone alla luce di una propria ideologia e di una propria Fede. Perché ira e furore sono scomparsi nel film di Ford, e cosí anche quella ossessione sessuale di cui erano pervasi quasi tutti i personaggi del romanzo. E il conflitto di classe si rivolse nel film sul piano del Verbo evangelico. Si ripete in definitiva, in termini piú attuali, quel contrasto tra solitudine e incomprensione da un lato e solidarietà dall'altro ch'era già alla base di *Stagecoach*. Il punto dove la frattura tra il romanzo e il film si fa piú evidente è a nostro avviso sul piano della unità familiare, vera protagonista del film. Ci piace quí citare una osservazione tra le piú acute fatta sull'argomento da Tullio Kezich: « *I contadini di* Furore... *divelti dalla loro terra arida, sono spazzati via dalla tempesta di polvere nera che solleva il vento del Texas, annullati nella loro dignità dalle decisioni di una anonima o di una banca. Nel western Ford traduce il suo attaccamento al-*

la vita primitiva, alle tradizioni patriarcali, al senso della famiglia e della natura. E ciò che lo colpisce nella odissea dei Joad è — appunto — il disfacimento di una tradizione imperniata sul possesso della terra e sul nucleo familiare ».

Ecco la ragione dei magnifici, stupendi squarci iniziali, completamente estranei nel loro pathos poetico alla esteriore tematica del film. Si pensi alla passeggiata iniziale di Tom verso casa, al suo occasionale incontro con Casey, alla vecchia abitazione silenziosa nell'abbandono con quel pazzo braccato dalla polizia nell'ombra, che racconta l'arrivo dei trattori e la distruzione della casa. Il senso della famiglia rischiara di autentiche illuminazioni tutta la parabola del film.

Sono questi i momenti piú desolati e chiusi, cui un finale « positivo » o « negativo » nulla aggiunge e nulla può togliere a dispetto di qualsiasi censura. E' in questi punti soprattutto che la partecipazione di Ford è maggiormente evidente, preannunciando il momento cruciale della crisi di *The Long Voyage Home.*

The Long Voyage Home è un film carico di una densa bellezza, chiuso in uno stile austero, privo di concessioni. E' l'unico film di Ford dove ogni schema è travolto e spezzato, e il discorso si svolge in forma di monologo con se stesso a cui il pubblico non partecipa. Lo spettatore intuisce di esser come un estraneo casualmente presente ad una rappresentazione che non è data per lui. Traspira da ogni fotogramma uno scoramento — come « stato d'animo » — ch'è totale. Né conta il lieto fine del norvegese Ole Olsen che torna a casa, realizzando l'aspirazione di tutti. La casa è come l'ideale di un mondo perduto e irraggiungibile, avvolto in un senso di tristezza e di solitudine. La solitudine di esseri in un mondo estraneo, dove pare siano solo casualmente precipitati.

Tutto ciò era già presente in *The Informer* (i soldi del tradimento dovevano servire per imbarcarsi verso una vita migliore) e in *Stagecoach* (il ranch solitario dove troveranno rifugio Ringo e Dallas); ma in *The Long Voyage Home* questi elementi assumono il valore di costante essenziale, elemento ispiratore e determinante. Si fa cosciente nei personaggi come il ricordo di un « paradiso perduto ». Tutti i personaggi di Ford in effetti sono sempre apparsi come degli « angeli caduti », e in ciò forse è la ragione prima del loro fascino. Si pensi persino alle pellirosse, votate a un sicuro tramonto: siano essi ancora capi autorevoli nel gesto e nel portamento, o quei miserevoli avanzi di un popolo scomparso che sulla strada 66 osservano con occhio passivo l'ansimante procede-

re della Hudson della famiglia Joad. Val la pena qui di riportare una acuta osservazione di Mitry: « (Gypo) *arrive devant une femme appuyée contre un bec de gaz. Immobile, elle ressemble à quelque madone au pur visage. Elle se retourne, retire le châle qu'elle avait sur la tête... ce n'est plus que une fille du trottoir, les cheveux défaits, vulgaire et déhanchée...* ». E' il motivo ricorrente della prostituta che esemplifica come una sorta di peccato originale che grava sugli uomini. Quí piú che in altro luogo il « lieto fine » ha il valore di una vera e propria affermazione di Fede; un vero e proprio grido di disperazione. Ford è al culmine della sua crisi. Si pensi a quel quadrato dell'equipaggio, al falso cielo stellato dei tropici, ai luoghi desolati dei doks deserti, delle banchine vuote, alle strade nebbiose del porto. Tutto vive in forma di finzione scenica, di paesaggio idealizzato. Mai come adesso Ford è stato chiuso in se stesso. E la ricca, raffinata, barocca fotografia di Gregg Toland arricchisce di linee, colori, ombre questo monologo interiore realizzato nel chiuso di un teatro di posa. Nel disinteresse che rivela in una comunicazione con gli altri, nella cura un po' sterile del suo angosciato splendore (di cui la raffinatezza formale è uno degli elementi di coerenza tra i piú facilmente appariscenti) questo film fa pensare al dorato pseudo realismo di un Visconti o a certi versi di Baudelaire. Ford raggiunge per la prima volta come autore quello ch'era stato già di alcuni suoi personaggi derivati da Cecof: il valore della memoria. Ciò che qui è ancora ben lontano dall'essere chiaro e cosciente, lo ritroveremo in seguito come uno degli elementi ispiratori del Ford posteriore.

Si pensi a quel finale sulla banchina, tra lo strusciare dei rifiuti e vecchi giornali mossi dal vento, e il passare rapido delle nuvole sul ponte della nave. E' tra le cose piú desolate che ci è capitato di vedere a cinema e annulla completamente con la forza della sua immagine il « contentino » contenutistico del lieto fine.

Dalla realtà attuale, tutta in esterni di *The Grapes of Wrath,* Ford si rifugia nel chiuso dei teatri di posa. Lo aveva già fatto con *The Informer,* ma la cosa era stata ben diversa. *The Informer* viveva in un paesaggio sia pure soggettivizzato, ma reale, concreto, drammatico. L'ambiente di *The Long Voyage Home* al contrario ha tutte le prerogative di una stilizzazione, di un simbolo. Rappresenta veramente la fuga cosciente da una realtà esteriore. L'esperienza di *The Grapes of Wrath* voleva essere una maggiore partecipazione alla realtà, alla vita vissuta e ai

problemi ch'essa comporta. A tutto ciò Ford aveva saputo dare una completa, onesta partecipazione umana, ma l'esperienza si era risolta sostanzialmente in un disastro. La materia scottante gli era sfuggita di mano, la sua crisi invece di risolversi si era aggravata. A Ford non restava che abbandonare la realtà dei fatti, con la necessità assoluta di vedere prima chiaramente in se stesso. *The Long Voyage Home* rappresenta ad un tempo tutto questo: non solo la fuga di fronte ad una realtà esteriore, ma anche l'inizio di un processo di revisione, nella propria coscienza, di questa realtà. In questo momento soltanto la Fede, come affermazione dogmatica e a priori, lo salva; perché con *The Long Voyage Home* è morta in Ford ogni fiducia ed ogni speranza. E' un vagare cieco senza significato e senza costrutto.

Tobacco Road, il film che segue, è sempre nell'ambito del momento culminante della crisi. E' un film che rispecchia chiaramente il compromesso e la viltà verso se stesso. Al contrario dei due film che lo precedono, onesti e sinceri, in *Tobacco Road* la realtà sociale è affrontata in mala fede, senza convinzione. Evidentemente, dopo l'esperienza di *The Grapes of Wrath* Ford ha paura. Tutto diviene inautentico, cattivo e il realismo si trasforma in grottesco, il dolore umano in assurdità cieca. Se *The Grapes of Wrath* voleva essere un atto di comprensione e di protesta, quí al contrario tutto è rovesciato, capovolto. *Tobacco Road* è un gioco in mala fede, assurdo ed inutile.

Con *How Green Was My Valley* siamo ancora sul piano sociale. L'artista Ford non riesce a distaccarsene, perché l'uomo vi è ancora troppo invischiato. Ma compare già, sia pure in maniera tutta esteriore, la scoperta della memoria. Il contrasto sociale è allontananto nel tempo e si contempera nell'idillio, nella elegia « del buon tempo andato ». I dolori, le gioie, i contrasti assumono una dimensione piú vasta, che dà maggiore respiro, una minore urgenza d'impegno, e permette una riflessione piú posata, un giudizio piú sereno e tranquillo.

Non a caso tutto questo avviene durante la guerra. E' il processo di chiarificazione di Ford non si arresta, anzi al contrario continua e si risolve.

Comincia per Ford il vero e proprio processo di « fuga dalla realtà ». Ma è una definizione questa che abbiamo volutamente sottolineato, perché vuole di diritto una spiegazione. E' a questo punto che molti critici cominciano a parlare di decadenza di Ford. In fondo, senza affermarlo chiaramente, anche il Mitry si schiera tra essi. I due termini di « decadenza » e di « fuga dal-

la realtà » assumono per buona parte di questi critici il valore di una perfetta identità. Ma l'errore a nostro avviso sta nel fermarsi alle apparenze esteriori dei fatti, ai falsi schemi, che di conseguenza determinano l'errato giudizio critico.

Dopo la parentesi apologetica di *They Were Exspendable,* Ford torna di preferenza al western, per ritrovare e proseguire il proprio discorso. E ne ritroverà il filo d'istinto, forse senza rendersene conto, senza prenderne interamente coscienza. *My darling Clementine* è uno dei film piú belli di Ford, e al tempo stesso quello forse di cui egli è meno soddisfatto. Ne parla con indifferenza e quasi con noncuranza, non si spiega l'interesse della critica; giunge addirittura a dire che non è completamente suo. Non è il primo caso, e non sarà neppure l'ultimo, in cui si rivela l'incomprensione di un autore verso la propria opera. Se non fosse cosí, non avremmo dovuto probabilmente attendere sette anni per avere *The Quiet Man.*

My Darling Clementine è finalmente il trionfo della memoria. Tutto è ripescato nel profondo della coscienza, rivissuto in termini di dimensioni nuove, inattese, assolutamente personali. Non c'è film che sia in un certo senso agli antipodi in misura maggiore di questo da *Stagecoach.* L'ambiente naturale è lo stesso, la storia molto simile, eppure tutto è diverso. Basti pensare ai due duelli finali, identici nella sostanza dello svolgimento dei fatti: la concitata drammaticità del primo; la pacata contemplazione dall'alto, dal « di fuori » — proprio perché maggiormente dal « di dentro » — del secondo, con i tempi esasperati nella loro lentezza, quasi a volerne fermare e fissare ogni attimo. Basti pensare a l'aria di « buon tempo andato », al profumo di vecchi ricordi che alita nella mirabile sequenza della costruzione della Chiesa e nel ballo dello sceriffo con Clementina.

Occorre parlare di questa Clementina — maestrina di scuola — intorno alla quale ruota tutto il film, con i suoi « angeli buoni » e i suoi « diavoli decaduti ». La sua persona par giunga — come quella di Lucy Mallory in *Stagecoach* — da un altro, lontano universo, privo di contrasti, di passioni violente, fatto — come il Paradiso di Dante o le madonne bizantine — solo di oro e di luce. E la immagine di Clementina, a prima vista, appare sbiadita, priva di contorni. Essa in effetti è una pura idealità cui manca il sangue e la vita. Ma rispetto a Lucy Mallory i rapporti sono mutati. Clementina è divenuta il centro vitale di questo mondo, che a sua volta, nel ricordo, ha sfumato le linee e i contorni, s'è fatto di luce. Lo sceriffo baffuto e dall'animo buono

(il feroce Wyatt Earp della realtà) nel salire a cavallo dopo aver salutato Clementina, e promesso tacitamente il suo definitivo ritorno, dice: « Ma lo sa che è un bel nome... Clementina ». Siamo sempre sul piano del mito, ma questa volta completo, totale. La realtà è scomparsa, perduta per sempre. Tutto è filtrato, sottomesso ad un unitario stato d'animo di « ripensamento ». Il West ha perduto ogni occasione di concitazione drammatica, per divenire valore simbolico di un mondo, « ricerca del tempo perduto ». Se alcuni personaggi (l'attore, il bandito « Doc ») sono ancora fermi a Cecof, Ford — l'autore — ha raggiunto Proust. Lo stile naturalmente ha perso in vigore, in intensità. S'è fatto limpido e chiaro, quasi terso, mosso da un ritmo costante e disteso.

A questo punto, pensiamo, i termini per un giudizio temporaneamente conclusivo sono finalmente chiari. Né conta il duplice tentativo — la ragione del fallimento è intuitiva — di *The Fugitive* e *Three Godfathers*. Non si può fare cosa convincente sul piano della creazione partendo da convincimenti di ordine astrattamente ideologico o religioso. Tutt'al piú si riesce in una buona apologia e agiografia.

Quello che a noi a questo punto interessa è come e se Ford — su questa strada intrapresa — non abbia perduto il filo del suo discorso, anzi lo abbia in fondo maggiormente approfondito, rendendolo tra l'altro, nonostante l'apparenza contraria, eccezionalmente attuale. Il termine « realismo » o lo si assume nella sua piú generale accezione, divenendo sinonimo di arte, ovvero resta limitato ad un significato particolare e ristretto che sminuisce il concetto di arte e il concetto stesso di realismo. Ne rimarrebbero fuori, per non fare che pochissimi nomi indicativi, un Picasso, un Thomas Mann, un Proust, un Kafka e il piú autorevole ed importante artista che il cinema ci abbia dato in cinquanta anni di vita: Carlo Teodoro Dreyer. In effetti il discorso — pur nella sua approssimativa limitatezza — conduce ad una argomentazione di carattere pedestremente scolastico.

Non si tratta tanto di vedere quanto un artista rispetti nelle sue opere le sollecitazioni piú immediate ed esterne del mondo in cui si muove, quanto piuttosto se di questa realtà che gli vive intorno egli abbia saputo trarre tutti i suggerimenti possibili, interpretandoli nelle sue opere secondo lo stile piú confacente alla propria personalità. All'artista non si chiede mai la soluzione di un problema o un precetto di ordine morale, ma la sua adesione e partecipazione soltanto, la sua propria personale rappresentazione di una realtà.

Su queste basi ad esempio si comprende come il Cinquecen-

to italiano sia altrettanto significativamente rappresentato dal realismo del Macchiavelli, come dalla « evasione » dell'Ariosto. E solo i due aspetti congiunti danno un quadro sufficientemente completo del secolo. L'atteggiarsi dell'Ariosto ad una reazione di chiara evasione è determinato da una precisa realtà esterna, che è la stessa realtà del Macchiavelli. La chiave di tutto questo la conoscono anche i ragazzi di primo liceo, e per chi ama De Sanctis e lo avesse dimenticato, non gli resta che andare a rileggere quanto egli scrive nella sua Storia sulla « ironia ariostesca ».

L'epopea del West è notoriamente l'ultima « chanson de geste ». Ma per il Ford maturo essa è già divenuta niente piú che un'occasione di racconto: il periodo eroico ha finito per lasciare il posto alla maggiore età. Se vogliamo anche l'Ariosto — per proseguire nel nostro esempio — è legato a certi schemi precostituiti e a determinate « situazioni di comodo ». La regola del gioco è sempre apparentemente rispettata, ma la ironia dell'autore penetra da cima a fondo nella struttura preesistente, ne reinventa ogni piú minimo significato.

In *She Wore A Yellow Ribbon* Ford inserisce una breve sequenza (il ritorno alla vita civile del sergente Quincannon) che non ha assolutamente niente a che fare con il resto del racconto. Tutto è portato su di un piano di totale trasfigurazione umoristica, che vive di una coerenza tutta propria di gusto dell'arbitrario. Essa è un preciso preannunzio di *The Quiet Man*.

In *The Quiet Man* Ford prosegue la strada intrapresa con *My Darling Clementine* fino a giungere alle estreme conseguenze. Inisfree, in fondo, è il paese sognato da sempre. Sul ponte del Gleencairn, in *The Long Voyage Home*, un attimo prima dell'attacco aereo, i marinai sdraiati in coperta parlano della verde Irlanda, della « casa », con la stessa nostalgia nella voce, con lo stesso occhio del desiderio con cui Ford l'ha ritratta in *The Quiet Man*. Ford, a distanza di anni, con Sean Thornton ha finalmente ricondotto a casa tutti i suoi personaggi. Nel « tempo ritrovato » di una atmosfera di pura fantasia, l'immagine di Mary Kate, che si allontana sorridendo col sole al tramonto tra il rosso dei capelli, ha tutto il sapore di un sogno, lungamente perseguito, che s'è fatto realtà. In un mondo di verdi pallidi, di prati cosparsi di margherite, di uomini irreali che passano il loro tempo bevendo birra, scommettendo e disputando, arriva Sean Thornton dagli alti forni di Pittsburg, stanco di una vita che troppo gli è costata, a ritrovare nella casa che fu di sua madre, il mondo perduto della infanzia. Nell'apparente brio, tutto è lento, disteso, faticosamente scoperto, quasi trattenuto a lungo sullo schermo per fissarlo il

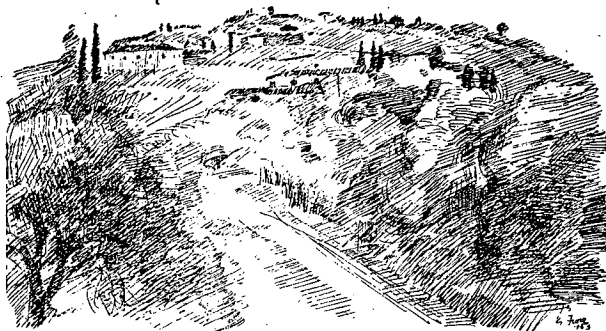
piú possibile nella memoria (salvo la concitata, drammatica parentesi del « mondo di fuori » dell'incontro di boxe tragicamente concluso). E nel personaggio di Mary Kate avviene finalmente il miracolo: nella idealità di Clementina nasce la vita di Dallas.

Ma la cazzottatura finale insegna a Sean Thornton che non c'è tranquillità là dove non c'è lotta nell'atto stesso della sua conquista. La felicità è raggiunta nel momento stesso del raggiunto equilibrio; e mentre il paesaggio e gli uomini si sublimano rispettivamente nell'idillio e nell'ironia, il protagonista trova nel mistero del rapporto amoroso — che qui raggiunge purissimi, irripetibili istanti di poesia — la soluzione del problema.

Alla fine, simile ad un'antica ballata, i personaggi — atteggiati come in vecchie stampe di famiglia — salutano il pubblico. Sean e Mary Kate rientrano sotto braccio nella loro casa, là dove la vita non è finita, ma al contrario li attende, giorno per giorno, nelle difficoltà di sempre. Ma Sean Thornton — e Ford con lui — conosce ormai il segreto per affrontarla, e il futuro, se non meno facile, sarà certamente piú tranquillo.

La parabola è giunta al termine, almeno per ora. Nella necessaria schematicità della nostra proposta, molti passaggi, forse, sono risultati gratuiti, arbitrari. Ma non è questo che in definitiva conta. Il nostro non vuole essere che un esempio di come tentare una « biografia poetica » dell'artista John Ford. Al Mitry, nel suo libro, non sono mancati né lo spazio né il tempo né la sede adatta.

Se avesse voluto, avrebbe potuto — sia pure in diverso modo — certamente fare di piú.

Marco Leto

I FILM

Peccato che sia una canaglia

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: Documento Film - *Soggetto*: basato sul racconto « Il fanatico » di Alberto Moravia - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, Ennio Flajano - *Regìa*: Alessandro Blasetti - *Fotografia*: Aldo Giordani - *Scenografia*: Mario Chiari - *Costumi*: Maria De Matteis - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Attori*: Sophia Loren, Vittorio De Sica, Marcello Mastroianni, Marcella Melnati, Michael Simone, Umberto Melnati.

In varie occasioni abbiamo rilevato come la piú autentica vena della produzione di Blasetti sia da ricercarsi nelle opere apparentemente meno impegnate, in cui la giocosità esteriore di certi accenti sembrerebbe contraddire un profondo impegno. E' infatti proprio questa leggerezza di tono e questa briosità di cadenza a riscattare e a dissolvere le piú gravi insidie alla personalità di Blasetti, e cioè una certa enfasi retorica ed una certa magniloquenza di ordine tutto e prevalentemente esteriore. Di un tale orientamento negativo, a cui viceversa l'autore si è mostrato particolarmente fedele e in cui ha tenacemente creduto, almeno per un certo tempo, la piú deteriore testimonianza sono quelle opere come *La corona di ferro* (1940), *Fabiola* (1948), in cui non è piú nemmeno il ricordo della asciutta intensità espressiva di *1860* (1933). Al filone giocoso, però spesso penetrato di accenti di intima umanità, appartengono invece opere di notevole rilievo, in cui il mestiere si fa spesso cosí sottile e raffinato da sforare l'arte, quando lo sostanzia un partecipe afflato di sentita umanità. *Quattro passi tra le nuvole* (1942) e *Prima comunione* (1950) sono tra le piú sincere testimonianze di un tale atteggiamento dell'autore: il quale, sfruttando abilmente taluni spunti « magici » zavattiniani, vieta però ed essi, con la sua consapevole umanità, di risolversi in formule fumettistiche (come accade invece nel peggior De Sica) e ne fa motivi di sentita espressione del proprio mondo. E di un tal genere non mancano esempi nemmeno nel film storico; basti pensare al gustoso *Le avventure di Salvatore Rosa* (1939) dall'agilissimo ritmo.

Peccato che sia una canaglia segna forse un punto di arrivo nella

smaliziata abilità e nella coperta astuzia con cui Blasetti riesce a condurre un gioco in termini di estroso girotondo: il film si articola su un ritmo vivacissimo in cui la assoluta pulizia formale, il gusto di molte situazioni narrative e la perizia della interpretazione concorrono a creare un equilibrio e una spigliatezza non comuni. Ma i limiti del film consistono proprio in questa ostentata disinvoltura, in questa troppo scoperta esibizione di raffinato mestiere, in questa arguzia a fior di pelle che, potenziata da un substrato sessuale, non arriva mai in profondità. Manda cioè al film quella profondità di indagine umana che caratterizzava personaggi e situazioni di *Quattro passi tra le nuvole* o di *Prima comunione,* pur senza assumere in esso alcun accento programmatico o retorico: il *divertissement* è questa volta troppo scopertamente fine a se stesso e parrebbe quasi che l'autore ostenti, con una certa civetteria, la sua perizia tecnica e narrativa.

E quando il film accenna ad assumere un tono appena impegnato, allora apertamente si profila l'insidia di una certa retoricità o di un certo melodrammaticismo. Quasi che l'autore, in una sostanziale carenza di un mondo da esprimere, sia costretto a far ricorso ad elementi esteriori di facile e sicura comunicatività. Ciò è anche evidente nel peso spesso eccessivo che gli attori assumono nel film, generando palesi squilibri stilistici: particolarmente De Sica conferisce al suo personaggio tonalità caricaturali cosí accese da richiedere a tutto il film una cadenza « sopra le righe » che non sempre esso riesce a mantenere: da cui squilibri e fratture inevitabili, come ogni volta che la personalità dell'interprete finisce col prevalere su quella dell'autore del film. Il pericolo di De Sica interprete sta diventando per i registi italiani analogo, sia pur ovviamente su un altro piano, a quello di Zavattini soggettista e sceneggiatore: la formula predeterminata che si impone alla libertà di scelta dell'autore, vietando l'approfondimento partecipe di personaggi e situazioni e dando via libera a una sorta di « retorica » delle « trovatine » di successo. E come sono ormai riconoscibili quali zavattiniani, anche al piú superficiale esame, i vecchietti estasiati dal tic-tac dell'orologio, o i sacerdoti in atteggiamenti caricaturali, o gli angeli di seconda e terza classe, altrettanto sono ormai inconfondibilmente desichiane quelle strizzatine d'occhi, quelle tonalità vocali stridule, quelle acconciature inconsuete di costume che fanno un solo personaggio del maresciallo di *Pane amore e fantasia,* ecc., del poeta di *Il segno di Venere,* del nobile di *Oro di Napoli* e del ladro di questo *Peccato che sia una canaglia.* Con quali benefici effetti ai fini della coerenza stilistica delle varie opere è facile immaginare. Notevole invece, anche nei riguardi della prestazione della Loren, l'acutezza di certe notazioni del carattere del personaggio femminile e puntuale e saporosa quella di alcuni personaggi di fondo. La narrazione, come si è detto, è vivace e spigliata; su un ritmo di calcolati e gustosi effetti, essa sfrutta le risorse di una vicenda ben congegnata, anche se spesso obbediente a soluzioni piuttosto facili ed ovvie. L'impiego del sonoro è, come si è detto, abbastanza puntuale ed acuto in funzione di « gags » ordinati con intelligenza ed arguzia. Purtroppo il gioco appare fin troppo presto dichiarato, denunciando la fragile consistenza umana dei personaggi

e la grana talvolta grossolana di certi effetti comici. E il film trova sulla sua superficiale perfezione i suoi difetti.

The country girl
(La ragazza di campagna)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: William Perlberg - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Clifford Odets - *Sceneggiatura e regìa*: George Seaton - *Fotografia*: John F. Warren - *Scenografia*: Sam Comer, Grace Gregory - *Musica*: Victor Young - *Attori*: Bing Crosby, Grace Kelly, William Holden, Gene Reynolds, Anthony Ross, Robert Kent.

E' ormai una verità scontata che il film medio americano è un prodotto di genere la cui anonima perfezione si fonda su una serie di fattori tra cui di fondamentale importanza la perizia degli interpreti. Ed è proprio la coincidenza di una serie di elementi tutti ugualmente formativi a conferire al film medio americano quella mancanza di unità stitistica che rivela l'assenza di un autore. Da ciò l'importanza che viene ad assumere l'interprete, il quale assurge talvolta ad autonomo creatore di personaggi realizzando quella condizione che, contrariamente all'opinione di un noto teorico, è del tutto negativa ai fini della coerenza stilistica dell'opera. Il fenomeno del divismo è quindi un fatto importante nel cinema americano, non soltanto sul piano del costume ma su quello espressivo: e ciò anche in conseguenza della maestria, oseremmo dire istintiva, che caratterizza gran parte degli attori americani. I quali rivelano spesso una tecnica recitativa cosí scaltrita ed attenta da sembrare frutto di una comune radice culturale e di un comune atteggiamento di scuola, mentre tali elementi sono, come si sa, piuttosto rari nella preparazione dell'attore americano medio. L'elemento fondamentale che contraddistingue in genere la sua tecnica recitativa, rendendola profondamente diversa da quella degli attori europei, è una sosta di istintiva, e quasi misteriosa, aderenza di gesti e della dizione alle esigenze della camera; la quale paradossalmente, e cioè proprio nella frequente assenza di un autentico autore, esercita in pieno la sua funzione creativa; il che se non è sufficiente a conferire all'opera coerenza stitistica, è però elemento importante ai fini del raggiungimento di quella correttezza artigianale e soprattutto ai fini di quella suggestione psicologica sullo spettatore su cui si fondano il successo e la fortuna del cinema americano. Non altrimenti potrebbero spiegarsi fenomeni come quello di una Audrey Hepburn, di una Lili Palmer, di un James Dean, e perfino di una Marylin Monroe, che rivelano in talune creazioni insospettate e insospettabili qualità recitative. Il discorso torna opportuno per questo *The country girl* nei confronti del quale vi è da chiedersi a quale dignità potrebbe aspirare un cosí confuso e incredibile pasticcio se non fosse sostenuto da due interpreti del calibro di Grace Kelly, dalle precedenti pressocché anonime prestazioni, e di Bing Crosby, noto soltanto per le sue qualità di « crooner ». La vicenda avrebbe infatti dovuto fondare la propria coerenza su una sottilissima analisi psicologica del carattere del protagonista, che non era evidentemente sulle mediocrissime possibilità del regista: essa vive infatti essenzial-

mente sull'approfondimento del singolare atteggiamento dell'attore finito che una serie di complessi e di inibizioni psicologiche inducono a un singolare processo di « transfert », facendolo incolpare la moglie di assurde responsabilità che valgano a giustificare, agli occhi altrui, le sue debolezze e la sua viltà. Un processo fatto di meschini ripieghi e di avvilenti ipocrisie, di sottili astuzie e di commoventi ingenuità, di assurde timidezze e di altrettanto assurde alterigie, in uno sconcertante alternarsi di atteggiamenti che trovano la loro unità e giustificazione etica in un senso di colpa che dovrebbe sollecitare una profonda pietà umana. Al suo fianco l'ingrata figura della moglie avrebbe dovuto assolvere il doloroso ruolo dell' innocente che subisce le viltà e le menzogne del colpevole serbando nel proprio intimo una intatta forza che nasce da una profonda coerenza morale. E infine al loro fianco la figura del regista teatrale avrebbe dovuto assolvere la funzione di un ignaro « deus ex machina » che puntualizzando l'incomprensione e l'egoismo del mondo, particolarmente di quello teatrale, risolve la crisi del protagonista in una dolorosa conferma della propria solitudine. Tutto ciò può confusamente intuirsi dalla struttura narrativa del film, poiché ben poco risulta dalla obiettiva considerazione della sua costruzione, estremamente squilibrata frammentaria e incoerente. Per sfruttare al massimo le risorse spettacolari del « colpo di scena », il regista ha infatti rinviato a tutto danno della coerenza dei personaggi e della storia, la chiarificazione degli autentici rapporti tra i due personaggi centrali: con il risultato che ambiguo e incomprensibile risulta per buona parte del film il carattere della protagonista e addirittura assurdo quello dell' attore. D'altra parte un tale ritardo nella chiara impostazione del conflitto dei due personaggi centrali, non ha permesso una conveniente « preparazione », e quindi giustificazione, del sentimento che lega il personaggio del regista alla protagonista: sentimento che avrebbe dovuto essere acutamente e accuratamente dimostrato nel suo sviluppo graduale e che risulta invece del tutto risibile affidato come è ad una scena che ricalca nel modo deteriore gli schemi di certi drammoni dell'ottocento. Del tutto pleonastico e ingiustificato finisce cosí col risultare il personaggio del regista: e l'evidente impaccio di William Holden puntualizza molto efficacemente la sua insufficienza. Tutta la costruzione narrativa del film risulta quindi incerta e gratuita; esso procede con ritmo stanco, affidato alle risorse spettacolari di taluni effetti (si pensi a quanto banale e di gusto grossolano è la scena della « rivincita » dell'attore sull'impresario), e alla perizia dei due interpreti principali. Tra di essi forse ancor piú della Kelly, pur di straordinaria intelligenza e sensibilità nel giustificare ora con impeto violento ora con sottile gioco mimico il suo ingrato ruolo, merita un notevolissimo rilievo Crosby, che in talune scene, come quelle delle rievocazioni, ha dimostrato una addirittura insospettabile intensità in un gioco mimico di estrema sorvegliatezza. E una conferma evidente di quanto il regista si affidi alla abilità dei due interpreti, è costituita dalla assoluta anonimità di impiego, eccetto qualche effetto sonoro e l'inquadratura in controluce della donna in palcoscenico, dei mezzi di linguaggio, e dalla assoluta ca-

sualità di scelta degli elementi determinanti l'immagine.

Continente perduto

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: Astra Cinematografica - *Produttore*: Leonardo Bonzi - *Realizzazione*: Leonardo Bonzi, Mario Craveri, Enrico Gras, Francesco A. Lavagnino, Giorgio Moser - *Direzione della fotografia* (in cinemascope e ferraniacolor): Mario Craveri - *Operatori*: Gianni Raffaldi, Franco Bernetti - *Musica*: Francesco A. Lavagnino - *Montaggio*: Mario Serandrei - *Commento parlato*: Orio Vergani.

E' evidente che, astrattamente considerato, il problema valutativo di quello che suole denominarsi imprecisamente film documentario, non può porsi in modo identico a quello del film in genere. E ciò in quanto quel che caratterizza il documentario è non già l'assenza di una trama narrativa, poiché il film narra sempre costituzionalmente, non già l'assenza di scenografie ricostruite o di attori professionisti, antecedenti inesistenti nei confronti dell'opera compiuta, ma la intenzione dell'autore della opera volta al raggiungimento non di un valore formativo puro, ma di una forma che sia mezzo, anziché fine, alla comprensione di elementi di ordine storico scientifico sociale morale o genericamente culturale. Ed è proprio per questa trasformazione da fine a mezzo del valore di una forma che può parlarsi di sostanziale analogia tra documentario ed altre forme di attività scientifica e culturale che pur non si esprimono per mezzo della forma filmica. Naturalmente sempre incerta ed arbitraria è l'attribuzione di una certa intenzione all'autore basandosi sul risultato costituito dall'opera: ma dalla individuazione delle matrici stilistiche di essa non è difficile rinvenire con una certa attendibilità i criteri che hanno presieduto alla scelta nello operare dell'autore, e quindi il suo mondo e le sue intenzioni.

Per tale ragione il giudizio di valore nei confronti di un'opera che denunzi finalità scientifiche didattiche o culturali va ricondotto al criterio di individuazione dell'assortimento di tali finalità da parte dell'opera stessa, anche se non può affatto escludersi, a riprova dell'arbitrarietà di ogni rigida classificazione dell'attività dell'esistenza, che in una opera possono rinvenirsi motivi coincidenti di ordine scientifico culturale ed artistico: e nel campo del cinema *Man of Aran* di Flaherty è un esempio significativo quanto il « Journal » di Marcel in letteratura filosofica. *Continente perduto* rappresenta un'opera di notevolissimo rilievo in ambedue i sensi enunciati: se infatti di estremo interesse è il suo significato culturale e di documentazione, molto importante è anche la sua impostazione stilistica che fa sí che l'opera trascenda i valori meramente informativi per assurgere a una compiutezza espressiva frammentaria, ma sovente di altissimo livello. La presenza di una evidente pluralità di autori ha infatti influito in senso negativo sulla compiutezza e sull'equilibrio dell'opera che risente di orientamenti e di esigenze diverse. Non altrimenti potrebbero spiegarsi quegli insopportabili inserti di estrema banalità sulla vita dei personaggi della spedizione, che turbano la cadenza religiosa dell'opera compromettendone la solenne maestosità. Cosí pure un evidente muta-

mento di orientamento stilistico è individuabile tra la prima metà del film, di sostenutissimo ritmo e di eccellente gusto figurativo, in cui tutti gli elementi espressivi hanno un valore determinante nella descrizione di un mondo impregnato del senso religioso dell'esistenza in tutte le sue manifestazioni, e la seconda metà in cui sono palesi espedienti narrativi facilmente spettacolari (i dajachi in agguato che potrebbero suggerire un attacco), fratture di ritmo (la danza dello sposo, eccessivamente insistita), compiacenze figurative (la processione delle fanciulle con i teschi), in cui soprattutto il commento parlato denuncia una frattura con la immagine (piuttosto gratuita e superficiale è l'illustrazione verbale del significato religioso della caccia alle teste) e piú scoperta diviene la cadenza da romanzo di avventure della narrazione in aperto contrasto con la maestosa vigorosità della prima parte del film. La quale costituisce una testimonianza quanto mai significativa di impegnato rigore stilistico in cui finalità puramente formative siano in assoluta adesione a finalità culturali. Ed è proprio una tale aderenza che fa sí che l'indagine sull'Oriente sia condotta nel film non già sui binari di una programmatica osservanza di esattezza geografica e scientifica, ma di una interpretazione delle gioie delle ansie dei timori degli abbandoni delle speranze della fede di un mondo. Denominatore comune di questo itinerario ideale è la religiosità sentita come costante presenza della trascendenza in ogni manifestazione dell'esistenza, come costante incombere su di essa del senso dello eterno che è misura della sua precarietà finitezza e limitazione, e che richiama imperiosamente il problema della scelta. Tale scelta è essenzialmente fedeltà al principio ontologico dell'esistenza, cioè ricerca di una costante autenticità che si riassume in una religiosità profonda e sentita in ogni manifestazione della vita: una corsa di tori, un combattimento di galli, un torneo, un matrimonio, una danza, divengono espressione di una aspirazione alla trascendenza altrettanto viva di quella della preghiera di un sacerdote o della vestizione di una monaca. Esprimere questa spiritualità immota eppure costantemente tesa, « simile a un ponte su un abisso », avrebbe potuto sembrare compito impossibile. Viceversa *Continente perduto* perviene con estrema semplicità di mezzi ad una intensità espressiva quanto mai fremente: la sequenza della corsa dei tori, in cui il fortissimo potenziale dinamico del movimento interno dell'inquadratura annulla ogni lentezza di ritmo derivante dal cinemascope e in cui il sonoro assume un valore essenziale; la sequenza del combattimento di galli, dal vivissimo gusto figurativo e dalla assoluta puntualità ritmica; la sequenza della processione sul monte e della preghiera, in cui la profondità di campo assume un valore drammatico e in cui la figurazione appare di straordinario equilibrio; la sequenza della semina e del raccolto, dal prodigioso equilibrio ritmico tra elemento dinamico interno ed esterno dell'inquadratura; la sequenza della preghiera dei bonzi e della vestizione della monaca, in cui il colore assume un notevole risalto espressivo e in cui la lentezza del movimento sfrutta con perfetta funzionalità la lentezza ritmica del cinemascope; le sequenze iniziali, di un indimenticabile risalto pittorico che è già individuazione di tutto il significa-

to dell'opera, sono testimonianze vive di una esperienza destinata a restare nella storia del cinema come un esempio, se non di piena coerenza stilistica, di fervidissimo impegno e di alto e nobile significato.

V'è da aggiungere che se una assoluta compiutezza espressiva non è, come si è detto, raggiunta dalla opera, pure l'impiego in essa degli elementi del linguaggio presenta soluzioni stilistiche di estremo interesse e sovente di assoluto equilibrio e funzionalità. La figurazione degli elementi sul campo e la scelta degli elementi determinanti l'immagine è sempre precisa e puntuale, come del resto l'impiego del sonoro, capace di raggiungere (eccetto che nella sequenza iniziale) effetti di grande suggestione. Il ritmo del montaggio, salvo le fratture suddette, esprime perfettamente la solenne cadenza dell'opera e trova un punto di incontro ideale con la « lentezza psicologica » dell'imagine in cinemascope. Il quale entra finalmente, per la prima volta, nella storia del cinema.

Nino Ghelli

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

Tipografa Giustini - Roma